UNIVERSITY OF ARIZONA
39001024196647

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/musiciana0000jrwe

MUSICIANA

CLICHY. — IMPR. PAUL DUPONT, 12, RUE DU BAC-D'ASNIÈRES.

ML
60
W375
1877

J.-B. WECKERLIN

MUSICIANA

EXTRAITS

D'OUVRAGES RARES OU BIZARRES

ANECDOTES, LETTRES, ETC.

CONCERNANT LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

AVEC FIGURES ET AIRS NOTÉS

PARIS

GARNIER FRÈRES, ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1877

Une excellente Préface, suivie d'un livre médiocre, peut être comparée à un AIR VARIÉ, *dont le thème est d'un grand maître.*

TABLE GÉNÉRALE.

CHAPITRE I.

Origine, Définitions et Esthétique..... 3

CHAPITRE II.

Titres, Préfaces et Dédicaces..... 25

CHAPITRE III.

Systèmes de notation..... 41

CHAPITRE IV.

Bibliographie et Variétés musicales..... 45

CHAPITRE V.

Les Instruments de musique..... 85

CHAPITRE VI.

Utilité, Puissance et Applications diverses de la musique... 123

CHAPITRE VII.

Anecdotes biographiques..... 137

CHAPITRE VIII.

Variations musicales..... 227

CHAPITRE IX.

Lettres..... 289

CHAPITRE X.

Mémoires d'outre-tombe de H. Berlioz..... 323

CHAPITRE XI.

Mélanges..... 341

MUSICIANA

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE, DÉFINITIONS ET ESTHÉTIQUE

Le chant est né avec le monde habité ; les instruments n'ont dû paraître que bien plus tard, leur structure, même informe, exigeant déjà une certaine habileté de mains, et ne pouvant venir qu'après l'observation des sons musicaux produits par la voix humaine ou celle des animaux.

Jubal devait être un de ces premiers observateurs. Les temples d'Isis et d'Osiris résonnaient au son des cythares canopiennes. D'après Strabon, les prêtres de Cybèle n'offraient de sacrifices à la déesse qu'au son des instruments. De même, à Délos, tous les sacrifices étaient accompagnés de musique.

Dans l'Arcadie on apprenait aux enfants, dès l'âge le plus tendre, à chanter des hymnes, des *péans*, en l'honneur des dieux.

Les disciples de Zoroastre commençaient leur journée par le chant, afin de préparer leur âme à des impressions nobles et élevées ; ils terminaient également leurs travaux par des chants dans le mode lydien, pour se recueillir.

Ainsi chantaient tous les peuples pour honorer leurs divinités, ainsi ils chantent encore.

Les sages, en Perse, saluent le lever du soleil au son des harpes d'argent.

Le brahmine célèbre l'aurore au bord du Gange par des chants.

En dehors de l'usage de se servir de la musique pour honorer la Divinité, les premiers peuples policés ont été unanimes à l'adapter et à la joindre à leur lois ; ils lui doivent même une partie de leur culture.

Lycurgue, l'austère législateur grec, était persuadé que la musique seule pouvait contenir un peuple farouche. Il gagna le chanteur Thalès, qu'il attira de Crète à Sparte, afin de l'aider dans l'application de ses lois. Terpandre avait noté ces lois en musique.

En un mot, la musique... législative, forme sous laquelle nous ne la connaissons plus, joua un rôle important lors de la fondation de cette héroïque république de Lacédémone.

Le grand Orphée, avec sa lyre, adoucissant la

fureur des lions et des tigres, émouvant les pierres elles-mêmes, n'a-t-il pas vaincu les esprits infernaux eux-mêmes? *Et movit Amphion lapides canendo.*

C'est aux sons de la musique que les Israélites vont au combat. Josué se présente devant Jéricho, les sept grands prêtres embouchent la trompette, dont le son enflamme le courage des combattants, et Jéricho tombe.

Nous ne possédons que les cantiques ou psaumes du roi David, mais il a dû faire des chants de guerre, non parvenus jusqu'à nous; peut-être certains psaumes en tenaient-ils lieu (1).

Les Spartiates, couronnés de fleurs, marchaient au combat en chantant les hauts faits de Castor; leurs danses mêmes savaient inspirer le courage et la valeur à la jeunesse. Leur corps de bataille était divisé en trois chœurs : celui des vieillards chantait : « Nous avons été de vaillants combattants au temps de notre jeunesse. » Les guerriers répondaient: « Nous vous imiterons, » et les plus jeunes disaient : « Nous vous dépasserons. »

Ce même peuple fut vaincu plusieurs fois par les Messéniens, mais Tyrtée releva si bien le courage des Spartiates que, retournant à l'attaque, ils triomphèrent à leur tour et réparèrent leurs défaites.

Thèbes, bâtie par Amphion, au son de la musique, ne pouvait être détruite que par elle, et c'est en effet par elle qu'Alexandre s'en rendit maître.

On remarquera que, même en faisant la part lé-

(1) *Exaudiat te Dominus*, ps. XIX.— *Benedictus Dominus*, CXLIII.

gendaire ou fabuleuse de ces traditions, le rôle de la musique n'en reste pas moins l'un des plus importants dans l'histoire des temps anciens. Cet art, même dans son enfance, a charmé tous les peuples ; tous se sont approprié la musique et lui ont donné le degré de culture que leur permettaient leurs mœurs et l'état de leur civilisation.

Nous n'avons pas le dessein d'écrire l'histoire de la musique, ce projet immense a été mis à exécution bien des fois ; le sujet ne sera jamais épuisé. Il est à regretter que parmi toutes les histoires de la musique, celle de M. Fétis ait été interrompue dès les quatre premiers volumes; l'auteur, quoique dans un âge déjà très-avancé, était en droit de nous promettre une œuvre beaucoup plus complète que celle de tous ses devanciers (1).

Les notes qui forment ce volume ont été glanées un peu partout, et c'est plutôt le fruit de nos lectures qu'un ouvrage prémédité, dont la forme et le fonds eussent été arrêtés d'avance.

Notre préférence a été souvent accordée à des livres anciens, devenus rares, et dont la bizarrerie nous a frappé. A ce double titre nous citerons d'abord un :

Fragment de la description des sept arts libéraux peints en l'église d'Aix par ordre du roi Char-

(1) Un cinquième volume est venu clore cette publication restée incomplète.

lemagne. (Chronique de Turpin, in-4° goth., 1527.)

LA MUSIQUE.

« Musique qui là était peinte en plus haut état que les autres sciences est un art de bien et droitement chanter fort ingénieux et difficile à comprendre : par laquelle science les divins offices de l'église sont célébrés, par quoi elle est tenue la plus chère de toutes autres.

« Par celui art les chantres en l'église de Dieu organisent et chantent, lequel qui l'ignore est venu hurler comme un bœuf ou ours de Savoie, car il ne peut apprendre les modulations de la voix et les degrés d'icelle science, ni mettre différence entre ton et demi-ton. Il est à savoir que le chant n'est point selon musique s'il n'est décrit par quatre lignes. Par celui art le roi David avec ses compagnons chantait les psaumes dedans les instrumens musicaux, à l'honneur de notre sauveur Jésus-Christ faits formés et composés : c'est à savoir le psaltérion, le décacorde, la harpe, les trompettes ductibles, les cymballes, le tympane, la musette et les orgues qui plus sont accoutumés aux églises que tous autres instrumens. Tous instrumens de musique généralement ont été tous faits par cette science.

« Celui art a été composé par les voix et chants

angéliques divinement inspirés au commencement du monde. Qui est-ce donc qui doute que les voix des chantans ne soient entremêlées aux voix des chants mélodieux divins là-haut au ciel quand on chante dévotement et sans orgueil devant le grand autel de Dieu en son église. Je le prouve par le livre des sacremens qui dit : *cum quibus et nostras voces ut admitti jubeas deprecamur,* c'est-à-dire nous te prions, Seigneur Dieu, commander nos voix admettre avec tes benoits anges. Donc depuis la terre jusques aux cieux et aux oreilles du souverain roi éternel la voix de ceux qui chantent honnêtement et dignement est transportée.

« En celui art grands sacremens et mystères sont contenus quant au sens moral, allégorique et mystique : car ces quatre lignes esquelles musique est écrite, et les huit tons esquelle elle est contenue, dénotent les quatre vertus cardinales, prudence, force, tempérance et justice avec les huit béatitudes par lesquelles l'âme est garnie et honorée. Qui voudrait à plain déclarer l'honneur et profit de musique on ne le pourrait faire aucunement, à cause de sa dignité : par quoi je dis seulement avec le royal psalmiste que bien heureux est le peuple qui sait l'art de jubilation ! disant : *Beatus populus qui scit jubilationem.* »

Le bon moine qui a écrit cette chronique de Turpin n'était pas, selon toute probabilité, un fort musicien, même pour son époque. Si, après les définitions *claires et concises* que nous venons de

transcrire, il y a encore des personnes qui ne comprennent pas ce que c'est que la musique, elles pourront lire avec fruit l'ouvrage suivant : *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, par René François, prédicateur du Roy. Rouen, 1621. (Le vrai nom de l'auteur est Estienne Binet.)

« *La musique* est un chant recueillant harmonieusement en soy des paroles bien dites, mesurées en quelque gracieuse cadence de rime, ou balancées en une inégale égalité, doucement pêlemêlant les sons graves et aigus, bas et haut, fendans et perçans, ou rabbatus, etc.

« *La gamme* est une échelle assise sur les jointures de la main gauche, où sont les clefs qui font l'ouverture du chant !

« *Consonnance* est un heureux rencontre de deux sons ou plus, qui sont mesurables, et ont je ne sçay quelle affinité et bonne intelligence, d'où se fait une alliance ou douce confusion, et un heureux meslange d'où naist la consonnance et accord qui contente l'oreille : mais s'ils ne s'accordent et que chacun fasse son cas à part, se voulant porter tout entier à l'oreille, sans s'allier à l'autre, à l'heure ils sont receus aigrement de l'oreille, et font un fascheux discord et dissonnance qui blesse l'oreille et effarouche l'ouye.

« Les anciens compositeurs (1) ne faisaient que

(1) L'auteur veut dire les poëtes.

des carmes (1) à certaine cadence de pieds, puis y adjoustaient quelque air, et c'estoit tout ; depuis on y adjousta des loix harmoniques, puis des modes Doriennes, Phrygiennes et Lydiennes, et avec des tourdions (2), meslant cela de bonne grâce. »

« La belle forme estoit jadis fort simple, car peu de chordes, la simplicité et gravité estoit l'excellence de la musique ; ils n'aimoient point ces chansons fretillardes, ces fredons sur fredons, ces voix forcées qui se guindent jusqu'au ciel, et se précipitent jusqu'aux abysmes d'enfer, devalant par mille crochets, defigurant le visage au hasard de perdre l'haleine et la vie, et mille telles singeries qu'ils ne pouvoient souffrir, nommant cette musique effemmée et affectée : ainsi ils s'abstenoient des chants rompus et diminuez, n'estimant rien que la bonne grâce.

« Pour desaigrir les amertumes de nostre pauvre vie, Dieu nous a donné les douceurs de la musique, qui est le refrain et l'écho des chansons harmonieuses du ciel, et un ingenieux amas de toutes les proportions et plaisirs que la nature a semez par l'estendue de cet univers, qui ne vit qu'à la cadence et au bransle des cieux. Au reste, quand cette divine harmonie sort du jubé de nature, comme si c'estoit la princesse de tous nos sentimens, habillée de ses

(1) *Carme*, vers, du latin *carmen*.

(2) D'après Furetière; *tourdion*, terme populaire. Mouvement du corps qui lui fait faire plusieurs contorsions, le plus souvent déshonnêtes. L'auteur ayant pris ce mot au figuré, veut dire sans doute des *la la la*, des vocalises, enfin.

accords, et parée de ses fredons, elle manie et mesnage nos pensées avec une puissance souveraine. Tout y tressaut de joye, tout y bondit et rebondit, et danse le bransle qu'elle commande; elle deslie nos langues, les emparlant puissamment, elle efface tous les ennuys, et bannit aussitost ces esprits familiers des chagrins qui tyrannisent nostre vie, elle désenfle les enflures de nos cholères qui nous grossissent le cœur, addoucit nos cruautez, recalme les orages, donne pointe à nos conceptions, esveille nos courages, ouvre nos appetits, desserre la vivacité endormie de nos beaux esprits et les resjouyt, allume le chaste amour de l'innocence, et par une bien heureuse et divine pharmacie, par le miel des plaisirs, elle chasse le fiel de nos passions qui pourrissoient en l'impureté de nostre sang.

« Qui le croirait que chaque son eust son partage, sa puissance et domaine à part? Le *Dorique* coule dans nos cœurs l'amour de chasteté, et allume les flammes innocentes de la virginité. Le son *Phrygien* met le cœur au ventre, l'espée au poing et au vent, fait bouillonner le cœur, ardre les esprits, roidir les bras, et jette tant de soulfre dans nos veines qu'on ne desire rien plus éperduement que le choc et le chamaillis de la guerre. Là où l'harmonie *Eolienne* calme les orages des esprits qui sont en tourmente, y glisse la bonace, abbat les vents, et froisse la roideur de leur violence, dont ils renversoient l'estat de nos âmes, endort nos malheurs par la douceur de ses enchantemens sacrez. Le son *Ionien* esveille

les esprits assopis et assomez, donne pointe à leurs pensées, et sur l'aisle de ses harmonies les emporte vers le ciel, les enlevant de la boue et de la poussière qu'ils couvaient, et d'un beau vol les guinde à l'amour des choses qui ne sentent que le ciel et la saincte divinité. La musique chantée à la *Lydienne* chasse les ennuys qui tenaillent le cœur, couppe ces limes, et rebouche leurs dents dont elles rongent le fil de nostre pauvre vie, jette dans la poictrine le jour et la joye qui trenche les nuages et les nuicts des ennuys, dissoud les monopoles des chagrins qui minutoient nostre ruine ; bon gré mal gré imprime le ris au visage, la serénité au front, la gayeté aux yeux, le chant sur la langue, les souspirs donnent air au cœur : et quand on auroit la mort entre les dents, et l'âme fuyante sur le bord des lèvres, si faut-il rire d'aise.

« Quelle fascherie se peut trouver qui ne se laisse enlever lorsqu'un gentil *Superius* s'envole jusques au ciel et s'emporte soy-mesme, dardant les mignardises de sa voix à perte d'haleine et d'ouye ; ou lorsqu'un *Bassus*, après avoir longtemps poursuivy le *Superius*, en ne le pouvant atteindre, quasi se despitant contre soy-mesme, se précipite et s'enfonce jusques au centre de la terre, faisant du tintamarre de sa voix trembler les vitres et les murailles ?

« La *Taille* et l'*Haute-contre* vont voltigeant par l'air, ondoyant par ascendens et descendens, tantost s'accordant volent si haut qu'ils attaquent de

près le plus brave *Superius*, et qui est presque aux plus hautes entreprises, tantôt se fondent sur la *Basse-contre* et, lui faisant tourner le dos, le poursuivent tousjours battant, jusques à tant qu'il s'abyme. S'ils s'accordent tous quatre ensemble, ô Dieu quelle douceur! ils peslent-meslent leurs voix, et, conspirant ensemble d'un accord heureusement désaccordé, ils meslangent haut et bas, aigre et doux, art et nature, et *b* mol et *b* quarre, et si vous n'y prenez garde, ils vous raviront l'ame par les oreilles. Puis tout à coup ils se mutinent, un gagne au pied et trois vous le talonnent; aussitost il tourne le visage, et ces trois à gagner pays, pendant qu'un seul les galoppe, puis se mipartissant deux contre deux, ils choquent si rudement qu'il y en a pour rire. Le plaisir est quand ils chantent à l'envy à deux ou à trois chœurs (1). »

LA MUSIQUE CÉLESTE.

On nous parle en maint endroit, dans des livres pieux, de la beauté des chœurs ou de la musique céleste; voici sur cet ensemble vocal et instrumental des renseignements plus étendus, ils se trouvent dans le très-rare livret qui a pour titre : *Du Paradis et de ses merveilles, où est ample-*

(1) L'ouvrage des *merveilles de nature* a dû avoir un succès prodigieux, nous avons collationné ce texte sur une 13e édition, et peut-être n'est-ce pas la dernière !

ment traicté de la félicité éternelle et de ses joyes, par Fr. Arnoulx, chanoine de la cathédrale de Riez, en Provence ; Rouen, 1665.

Après avoir raconté toutes les belles choses qui viennent enivrer les yeux dans le séjour des bienheureux, l'auteur continue ainsi :

« Si la béatitude de la vue a tout ce qu'elle peut désirer, aussi aura l'ouye en la musique très mélodieuse, en l'harmonie très plaisante, aux fredons très gentils, et aux très délectables, douces et belles voix. Là il y a maistre de chapelle ; il y a là les chantres et musiciens en toute abondance, il y a là mille millions de très belles voix qui s'accordent en tons divers et en très parfaicte observation de toutes les règles de la musique. Le maistre de chapelle, c'est Jésus-Christ ; les chantres sont les anges avec tous les bienheureux. Il y a là trois escadrons d'anges, et chacun d'iceux fait trois chœurs : les chérubins, les séraphins et les Throsnes font le *Dessus* et l'*Altus ;* les Dominations et les Principautez font la *Contre-haute ;* les Vertus et les Puissances font le *Ténor ;* les archanges et les anges, qui sont au plus bas chœur, font les *Bassus :* les saincts mesme sous-entrent aussi avec ces chantres pour chanter ensemble avec eux. Jésus-Christ donne la voix (le ton) à tous, et entonne le motet, lequel est tout nouveau. Parmi cette céleste musique et tant de si mélodieuses voix par espèces infuses, il y a encore pour l'entière perfection d'icelle le son de la harpe, des flûtes, des violes, de l'espinette, du

luth et de toute autre sorte d'instrumens, qui chatouilleront à merveille la délicatesse de nos oreilles. »

Un petit livre pour le moins aussi rare que le précédent est celui qui a pour titre : *l'Entretien des musiciens*, par Gantez ; Auxerre, 1643 (1).

C'est l'auteur qui parle :

« Dans le IV^e^ chapitre de la Genèse est dit : *Jubal est pater canentium, cithara et organo,* et encores quelques melancholiques et constipés de cervelle ont voulu croire que la musique a esté inventée par l'harmonie de quelques gouttes d'eau qui tombaient dans une citerne.

« Si vous voulez sçavoir que c'est que musique, je pense que c'est l'art de bien chanter et bien composer, et quelques uns veulent dire qu'elle n'est point science mais que c'est un des arts libéraux, toutesfois je croy que véritablement le chant n'est qu'un art, mais la composition est science, c'est pourquoy on pourroit dire que la musique est un art et une science tout ensemble, ainsi que les hermaphrodites, qui tiennent de l'une et de l'autre nature. »

*
* *

Si, après tant de citations tirées de traités mirifiques sur la musique, il y a encore des *mélancholiques* qui n'ont pas compris, saisi, digéré ces

(1) Cet ouvrage de Gantez, va être réédité prochainement par les soins de M. Thoinan.

prolégomènes de l'art, ils pourront compléter leur éducation par la définition suivante, donnée par *Luther* dans une lettre au compositeur *Senfl :*

« La musique est une demi-discipline qui rend les gens plus patients et plus doux, plus modestes et plus raisonnables. Celui qui la méprise, comme font tous les fanatiques, ne saurait en convenir. Elle est un don de Dieu et non pas des hommes; aussi chasse-t-elle le démon et rend-elle joyeux. Avec elle on oublie la colère et tous les vices. C'est pourquoi, j'en suis pleinement convaincu, et je ne crains pas de le dire, *après la théologie, aucun art ne peut être égalé à la musique.* »

⁂

Ces différentes façons d'apprécier la musique se ressentent naturellement de l'époque où elles furent écrites.

Non-seulement le style, mais aussi la pensée quitte les vieux haillons des siècles passés, et dans la bouche de madame de Staël nous allons avoir enfin sur la musique une petite dissertation esthétique, compréhensible et en bon français :

« De tous les beaux-arts, dit madame de Staël (1), la musique est celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme. Les autres la dirigent vers telle ou telle idée; celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence, et change en entier la dispo-

(1) *Corinne ou l'Italie.*

sition intérieure. Ce qu'on a dit de la grâce divine, qui tout à coup transforme les cœurs, peut, humainement parlant, s'appliquer à la puissance de la mélodie; et parmi les pressentiments de la vie à venir, ceux qui naissent de la musique ne sont pas à dédaigner.

« La musique est un plaisir si passager, on le sent tellement s'échapper à mesure qu'on l'éprouve, qu'une impression mélancolique se mêle à la gaieté qu'elle cause. Mais aussi, quand elle exprime la douleur, elle fait encore naître un sentiment doux. Le cœur bat plus vite en l'écoutant; la satisfaction que cause la régularité de la mesure, en rappelant la brièveté du temps, donne le besoin d'en jouir. Il n'y a plus de vide, il n'y a plus de silence autour de vous; la vie est remplie, le sang coule rapidement; vous sentez en vous-même le mouvement que donne une existence active, et vous n'avez point à craindre, au dehors de vous, les obstacles qu'elle rencontre.

« La musique double l'idée que nous avons des facultés de notre âme; quand on l'entend, on se sent capable des plus nobles efforts. C'est par elle qu'on marche à la mort avec enthousiasme; elle a l'heureuse impuissance d'exprimer aucun sentiment bas, aucun artifice, aucun mensonge. Le malheur même, dans le langage de la musique, est sans amertume, sans déchirement, sans irritation.

« La musique soulève doucement le poids qu'on a presque toujours sur le cœur, quand on est ca-

pable d'affections sérieuses et profondes, ce poids qui se confond quelquefois avec le sentiment même de l'existence, tant la douleur qu'il cause est habituelle. Il semble qu'en écoutant des sons purs et délicieux, on est prêt à saisir le secret du Créateur, à pénétrer le mystère de la vie. Aucune parole ne peut exprimer cette impression, car les paroles se traînent après les impressions primitives, comme les traducteurs en prose sur les pas des poëtes.

« Le vague de la musique se prête à tous les mouvements de l'âme, et chacun croit retrouver dans une mélodie, comme dans l'astre pur et tranquille de la nuit, l'image de ce qu'il souhaite sur la terre. »

Tout cela est dit d'une façon charmante et attrayante, c'est une page dictée par le cœur et le talent de l'écrivain ; mais pour arriver enfin à une définition artistique, concise et heureuse, nous devons citer M. Fétis : « *La musique est l'art d'émouvoir par la combinaison des sons.* »

C'est court, mais complet. Nous allons consigner ici quelques autres notes empruntées à *la Musique mise à la portée de tout le monde*, de l'illustre musicologue que nous venons de nommer.

***

Les quatre tribus helléniques (1) qui succédèrent aux Pélasges et furent la souche du peuple grec, à savoir les *Doriens*, les *Eoliens*, les *Lydiens* et

(1) Ou plutôt les Pélasges.

les *Phrygiens*, avaient chacune une gamme particulière, appelée *mode*.

(400 *ans avant l'ère chrétienne.*)

Mode Lydien : ut, ré, mi‿fa, sol, la, si‿ut.
— Phrygien : re, mi‿fa, sol, la, si‿ut, re.
— Dorien : mi‿fa, sol, la, si‿ut, re, mi.
— Eolien : fa, sol, la, si‿ut, re, mi‿fa.

Plus tard, les Grecs réunirent ces différents modes et les modifièrent pour en former le système général de leur musique.

***

Limma, dans le système harmonique de Pythagore, est un intervalle représenté par la proportion 243 : 246 (c'est un demi-ton).

***

Les lyres grecques ont eu depuis trois jusqu'à sept cordes ; ce n'étaient donc que sept sons différents que pouvaient faire entendre ces instruments.

***

Le nom de *gamme* vient de ce que la note la plus grave de l'échelle des sons était représentée par la troisième lettre de l'alphabet grec, appelée *gamma*. Quoiqu'on attribue souvent l'invention de la gamme à Gui d'Arrezzo, celui-ci en parle comme d'une chose connue avant lui.

⁂

En Italie les diapasons, appelés *corista*, donnent le *do*, tandis qu'en France c'est le *la*.

⁂

Les musulmans n'ont point de signes pour exprimer leur musique.

⁂

Il serait difficile de fixer l'époque où les notes de *plain-chant* ont été inventées.

⁂

L'appellation de *double croche*, *triple croche*, etc., n'est pas logique; il serait plus exact de dire *demi-croche*, *quart de croche*, etc.

⁂

Autrefois toutes les pièces de musique instrumentale composées par les plus célèbres musiciens, portaient les noms de danses connues, tels que ceux d'*allemandes*, *sarabandes*, *courantes*, *gigues*, etc., non qu'elles eussent le caractère de ces sortes de danses, mais parce qu'elles en avaient le mouvement.

⁂

La *clé de fa troisième ligne* disparut lors de l'in-

vention des *portées supplémentaires*, car alors la *clé de fa quatrième ligne* pouvait la remplacer ; il en fut de même de la *clé de sol première ligne* qui servait aux violons et aux hautbois, instruments alors plus élevés que la voix, du moins dans la manière de les écrire.

*
* *

Les premières traces de l'harmonie se font apercevoir, chez les écrivains du moyen âge, vers le IX^e^ siècle. Les Grecs ne connaissaient point l'harmonie.

*
* *

Le son grave commence à être perceptible à 64 vibrations par seconde (1).

*
* *

L'origine des instruments à cordes pincées et à manche paraît se trouver dans l'Orient. Le luth des

(1) Le son le plus grave de l'orgue a 32 vibrations par seconde, cela s'appelle un tuyau de 32 pieds ; c'est plutôt un bruit sourd et saccadé qu'un son musical. On a trouvé moyen de faire des tuyaux minuscules dont le son (d'après le calcul) doit avoir 10,000 vibrations par seconde ; il est si aigu qu'on peut le ranger dans la même série que le tuyau de 32 pieds, celle des sons non appréciables.

On peut, généralement, appeler sons perceptibles ceux qui se produisent entre 60 et 4,000 vibrations.

Arabes, importé en Europe par les Maures d'Espagne, a servi de modèle à tous les instruments de cette espèce : théorbe, mandore, pandore, mandoline, guitare, etc.

*
* *

Vers le xv[e] siècle, on réduisit en France la viole à de plus petites proportions, pour en faire le violon.

*
* *

Le violoncelle fut introduit en France par un Florentin nommé Jean Batistini, et remplaça définitivement la basse de viole vers 1720.

*
* *

On ne sait d'où vient le nom de *Trio* dans les menuets, valses, etc.

*
* *

Les barres de mesure ne furent en usage qu'à partir de la fin du xvi[e] siècle.

*
* *

Vers 1640, Duni, savant musicien, substitua *do* à *ut* comme plus doux à prononcer et à entendre dans la solmisation.

***

Tierce de Picardie. — On donnait quelquefois ce nom à la tierce majeure qui terminait souvent des morceaux de musique d'église écrits en mode mineur.

***

D'après les *Epithètes françoises* du révérend père Daire, sous-prieur des Célestins de Lyon (1759), la musique peut être *chatouilleuse*, *chromatique*, *diatonique*, *écorchante*, *enragée*, *moëlleuse*, *organisée*, *recommandable*, *vigoureuse*, etc.

La chanson peut être *falote*, *gaillarde*, *goinfre*, etc. Quant au chantre, voici ses épithètes : *aboyeur*, *altéré*, *plaintif*, *quinteux*, *téméraire*. On appelle *air de cheval* un air relevé, violent.

Pour ce qui est des tons, les musiciens ne seront peut-être pas fâchés d'apprendre qu'il y a le ton *collatéral*, *impair*, *regalis*, *serf*, *subjugal*, *subordonné* et enfin *transposé*. Le musicien n'a qu'une seule épithète : *joyeux*. Et dire qu'il y a des artistes qui se plaignent encore après cela !

Déjà, au XIV^e^ siècle, Guillaume de Machault avait dit :

> La musique est une science,
> Qui veut qu'on rie, et chante, et dence.

***

Je possède une *Élégie pour le piano*, précédée d'une notice aussi curieuse que le morceau lui-

même ; le maître de pension de qui émane cette pièce littéraire, trace d'abord une analyse poétique du morceau, puis il ajoute : *Cette œuvre convient parfaitement à toutes les intelligences ; les pianistes, les violonistes, les violoncellistes y trouveront des beautés d'exécution facile.....* (et le trombone ??)

Voici les différents sentiments que le compositeur dépeint dans sa musique et qu'il a eu soin d'indiquer en leur place, au-dessus des notes, afin qu'on ne s'y trompe point :

Douleur. — Élan de l'âme vers Dieu. — Soulagement. — Ivresse. — Calme, piété et langueur. — Angoisses. — Grand affaissement. — Espérance en le Seigneur tout-puissant et tout miséricordieux. — Prière à la glorieuse sainte Thérèse. Douleurs. — Déchirement de cœur. — Plaintes amères. — Bienfaits de la religion. — Pleurs et sanglots. — Majesté et résignation. — Douleur. — Dévouement chrétien. — Détresse. — Égarement. — Défaillance. — Douleur. — Profonde mélancolie. — Exaltation. — Profond accablement. — Évanouissement. — Râle de la mort. — L'âme monte au ciel..... (sur un point d'orgue).

Et dire qu'il y a des êtres assez peu favorisés du côté de l'intellect pour soutenir que la musique ne peut pas tout exprimer, tout dire, aussi bien que la parole. *Mi sol si mi : l'âme monte au ciel*, qui ne comprendrait cela du premier coup?

Grand Haydn ! Illustre Félicien David ! allez à l'école : la musique descriptive n'a pas encore dit son dernier mot.

CHAPITRE II

TITRES, PRÉFACES ET DÉDICACES

Dans la plupart des ouvrages allemands, les titres ont l'air d'être payés à la ligne, tellement ils sont développés ; c'est souvent le résumé de tout le livre, et l'on voit sans peine jusqu'où cela peut mener, quand on songe à cette phraséologie allemande, interminable, où le verbe arrive enfin au bas de la page, après qu'on a eu le temps d'oublier la moitié des choses que ce verbe est chargé de relier entre elles.

Ce ne serait donc que l'embarras du choix, si l'on tenait à citer beaucoup d'exemples. Un titre des plus curieux comme longueur et comme construction est celui du second volume de Mattheson sur la musique. M. Fétis en cite le commencement, encore ce commencement n'est-il pas bien exact ; voici notre essai de traduction :

La défense de l'orchestre ou deuxième communication sur ce sujet, dans laquelle on explique non-seulement à un galant homme qui n'est pas apparenté à la profession, mais même à bien des musiciens, le tableau clarissime et véridique des connaissances musicales; comment celles-ci, vigoureusement débarrassées de la poussière scholastique, se comportent; on y donne un éclaircissement complet et concis, dénué de toute formule nauséabonde et surcharge forcée, puis enfin on y mène au tombeau de :

ut mi sol
re fa la
(Tota musica (1).)

accompagné en grande pompe des douze modes grecs, comme parents honorables et conduisant le deuil avec un monument, pour conserver son éternel souvenir, par Mattheson. Hambourg, chez Schiller, 1717.

Comme frontispice il y a une planche qui se déploie, elle représente un monument funéraire bordé de douze ifs sur lesquels sont inscrits les douze modes grecs. Au bas de la planche il y a : *Mattheson invenit, Holst pinxit, Mentzel sculpsit.*

(1) Ici il y a un jeu de mots sur l'expression *Todt* qui veut dire *mort* en allemand.

*
* *

Si nous citons quelques titres originaux, nous pensons faire plaisir à nos lecteurs en y joignant aussi quelques notes sur l'ouvrage même; c'est ainsi que nous procéderons pour le *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments, avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leurs conviennent, par D. Delair. Se vend à Paris, chez l'auteur, rue Saint-Honoré, proche la Croix-du-Tiroir, vis-à-vis l'hôtel d'Aligre à l'Écouvette.*

Nous donnons l'adresse bien exactement pour que les jeunes joueuses de théorbe n'aillent pas s'adresser à côté, ou se fourvoyer chez quelque étalagiste du quai.

L'ouvrage est dédié à madame la marquise d'Estrades. Entre autres jolies choses il y a : « Un autre que moy prendroit cette occasion pour faire votre éloge : ce noble extérieur, cette beauté acomplie dont vous este pourvüe, un esprit juste et poli, un cœur sincère et généreux, et mille autres belles qualitez qu'on admire en vous, fourniroient un ample sujet à de légitimes louanges, mais un respectueux silence m'a paru plus convenable à ce que je vous dois !..... »

Quoique un peu étourdi par la fumée de cet

encens, nous passons à la *Petite méthode pour apprendre la musique aux enfans et même aux personnes plus avancées en âge*, composée par M. Monteclair, 1736.

Page 11 : « Le *tremblement*, à qui l'on donne le nom impropre de cadence, est l'un des plus beaux agréments du chant, il se marque par une croix + dans la musique écritte à la main et dans la musique gravée, et par un *t* dans la musique imprimée. Il est presqu'impossible d'enseigner par écrit la manière de le bien faire, il s'apprend par imitation, c'est pourquoy je laisse aux maîtres le soin de le faire exécuter de vive voix. »

Page 29 : « On ne doit jamais mettre plus de cinq bémols ni plus de cinq dièzes après les clefs. »

L'auteur dit dans sa préface : « J'ay fait exprès cette petitte méthode pour ma filleule et petitte niepce, fille du sieur Boivin, mon neveu, marchand à Paris à la Règle d'Or. J'ay renfermé dans ce petit livre les principes dans un ordre si simple, que cette enfant, âgée de trois ans et demi, y fait un progrès étonnant, etc. »

Entre autres recommandations il y a :

« De ne point chanter proche ou vis-à-vis d'une porte ou d'une fenêtre entrouverte;

« De chanter le moins qu'il sera possible *pendant* ou immédiatement après le repas ;

« D'exercer la voix le matin à jeun ;

« De ne point chanter vis-à-vis d'un grand feu sans mettre quelque chose devant sa bouche;

« De ne jamais chanter le soir au serein, etc. »

Il paraît qu'en 1736 on était bien peu généreux pour les professeurs, car un peu plus loin, Monteclair, après avoir rappelé qu'en Italie on fait des *petits présents* aux maîtres les jours de fête, ajoute : « Au lieu qu'en France on est toujours à l'affut pour trouver une occasion de disputer au maître une leçon justement gagnée, qu'on luy fait perdre très-souvent. Ce maître peut-il s'affectionner? Je dis cecy plus au profit des écoliers qu'à celuy des maîtres et qu'au mien particulier, estant sur le point de ne plus enseigner et presqu'en état de m'en passer absolument. »

L'auteur ne dit pas *bémoliser* une note, mais *bémoler* une note, ce qui est plus logique, puisqu'on dit diézer.

Comme œuvre moderne, nous mentionnerons *l'Art de moduler dans les régions les plus inouïes et les plus délicieuses de l'harmonie*, par Turbri.

Le même auteur a aussi publié une *Méthode de violon sympathique*.

LES DÉDICACES DE LULLY AU ROI LOUIS XIV.

Ces extraits des partitions de Lully trouvent ici leur place, afin de bien faire sentir aux compositeurs de nos jours le prosaïsme de leurs dédicaces, espérant aussi que ce beau style de cour, à la fois noble et modeste, profitera au moins à la génération future des compositeurs de musique.

On sait que Lully dédiait exclusivement, ou à peu près, ses opéras au roi Louis XIV, son grand protecteur.

Dédicace de l'opéra Acis et Galatée (1687) :

« Sire,

. . . . . .

« Toutes les productions de mon génie vous sont consacrées dès le moment que je commence à les imaginer, et de quelque fécondité que le public me flatte, il me serait impossible de rien exécuter dans mon art, si je n'étais uniquement animé par le désir de vous plaire. Vous avez eu la bonté de me dire qu'en travaillant pour Monseigneur le Dauphin j'allais en quelque manière travailler pour Votre Majesté. Cette assurance m'a élevé au-dessus de moi-mesme, et m'a rempli de ces divines fureurs que je ne puis sentir que pour le service de Votre Majesté. »

Amadis (1684) :

« Dès qu'il a fallu faire paroistre un héros d'une nation à la gloire et au divertissement de laquelle j'ai consacré toutes mes veilles, je me suis plus senty d'entouziasme et de fureur divine, qu'il ne s'en élevait autrefois des trépieds d'Apollon. »

Armide (1686) :

(Le roi n'avait pu assister à la première représentation.)

« J'avoueray que les louanges de tout Paris ne me suffisent pas ; ce n'est qu'à vous, Sire, que je veux consacrer toutes les productions de mon génie ; je ne puis aspirer à un moindre prix qu'à la gloire de vous plaire, et sans l'approbation de Votre Majesté, je compte pour rien celle de tout le reste du monde. »

Idylle sur la Paix (1685) :

« A la vérité, Sire, il m'eust été bien difficile de ne pas réussir sur un sujet aussi heureux et aussi propre à échauffer mon génie que les louanges de Votre Majesté. »

Persée (1682) :

« Si tost que j'y ay jetté les yeux, j'y ay découvert l'image de Votre Majesté. Mais, Sire, ce n'est pas seulement pour moy que vostre éloge est un sujet trop élevé, il est même au-dessus de la plus sublime éloquence. »

Phaéton (1683) :

« Ce n'est pas seulement une musique de ma composition que je vous offre, c'est aussi une nombreuse académie de musiciens que je vous pré-

sente. Vous m'avez permis de la former, je me suis appliqué à l'instruire, et après l'avoir fait exercer devant le peuple de la plus florissante ville du monde, j'ay enfin la satisfaction de voir que le plus grand roy qui fut jamais ne la juge pas indigne de paraitre devant lui! »

Proserpine (1680) :

« Je dois l'avouer, Sire, j'ay un secret infaillible pour trouver de nouvelles forces, et pour m'élever au-dessus de moy-même, c'est de considérer que les concerts que je prépare seront entendus de Votre Majesté, et que je dois m'efforcer de les rendre dignes, s'il est possible, de l'attention du vainqueur de mille nations différentes, du pacificateur de l'Europe, de l'arbitre souverain du monde. »

Le Triomphe de l'amour (1681).

« J'ai bien jugé que j'avais besoin d'un puissant secours, et j'ay voulu suivre l'exemple des muses, qui, toutes savantes qu'elles étaient dans le bel art de l'harmonie, ont eu recours à un dieu qui les éclairait de ses lumières, et qui présidait à leurs concerts; mais j'ay ressenty dès mes plus jeunes années que l'Apollon qui me devait inspirer les chants que j'avais dessein de composer n'était ny dans les lieux de ma naissance ny sur les sommets du Parnasse; j'ay crû le pouvoir trouver dans le plus florissant empire de la terre, et je n'ay pas eu

de peine à le reconnoistre aussitost que j'ay esté assez heureux pour voir Votre Majesté. »

Après la dédicace de *Roland* (1685), il y a une pièce de poésie signée de Lully. J'ignore si elle est réellement de lui ; en voici quatre vers :

Charlemagne vous cède, il vainquit ; mais la suite
Détruisit après luy ces grands évènemens :
Maintenant cet Empire a par vostre conduite
D'inébranslables fondemens.

Quand *Thésée* parut, Lully était mort, aussi l'inévitable dédicace au Roy est-elle signée par la *veufve et les enfans Lully*.

***

Une dédicace non moins curieuse que celles de Lully, quoique à un tout autre point de vue, se trouve dans la *Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle, par Anne-Pierre-Jacques De Vismes*, 1806.

Devismes fut directeur de l'Opéra de 1777 à 1779, et sa femme, élève de Steibelt, était une excellente pianiste. On trouverait difficilement dans les fastes des directeurs de l'Opéra des choses aussi gracieuses et aussi galantes, pour leur chaste moitié, que celles de De Vismes :

Épître dédicatoire à ma femme.

« A qui puis-je mieux qu'à toi dédier cet

ouvrage, ma chère Hypolite ? fille chérie d'Apollon, tous les talents sont ton apanage : tu réunis à toi seule ce qui ferait le partage d'un grand nombre de personnes, et, par un charme qui t'est particulier, les Grâces, d'un même accord, se sont fixées près de toi : oui, tes aimables compagnes t'environnent sans cesse, et lorsque tu composes à ton piano, Euphrosine t'écoute, Aglaé te sourit, et Thalie enchantée applaudit au brillant de tes doigts.

« Plus on a de talents, et plus on en doit compte à la société ; c'est un larcin qu'on lui fait de ne pas les produire, ainsi donc :

Livre-toi sans réserve au transport qui t'inspire,
Ne cesses de chanter, fais résonner ta lyre,
Et le dieu qui préside au sommet du Parnasse,
Pour te récompenser y marquera ta place.
J'y vois déjà ton nom ; avec des fleurs d'élite
Les Grâces ont tracé le chiffre d'Hypolyte :
Esprit, beauté, talents ; oui, tu possèdes tout,
Les neuf sœurs t'adoptent pour la muse du goût :
Voilà l'heureux destin que mon cœur te présage,
Et l'immortalité deviendra ton partage ».

Puis ce galant directeur continue en prose pendant deux pages encore. A la fin de ces gracieusetés conjugales, on lit :

« *Nota.* Madame Jeanne-Hypolite Moyroud De Vismes, descendante par son grand-père Geneve des anciens comtes souverains de ce nom, a composé la musique de l'opéra de *Praxitelles*, qui a été exécuté sur le théâtre de l'académie impériale

de musique le 5 thermidor, an VIII. Cet opéra a eu seize représentations, et a été justement applaudi par les artistes et les connaisseurs. »

***

Les dédicaces qui précèdent ressemblent certainement fort peu à *l'avis au lecteur* que *Caresana* a placé en tête de la seconde édition de ses *duos* ou leçons de solfége à deux voix, publiée à Naples en 1693 :

« Lecteur bienveillant,

« L'accueil fait au livre de duos que je fis imprimer en 1680 m'a décidé à en publier un second. Tu trouveras dans ce dernier diverses frivolités convenables au temps actuel : danses, airs, tarentelles, sauteuses, et autres pièces semblables, bonnes à contenter le goût dépravé de ce siècle. Elles sont si peu du mien, que si elles étaient de nature à être entendues hors des écoles et des chambres d'étude, jamais je ne me serais appliqué à les écrire. En outre, ne les ayant jamais prises que pour sujet (ainsi que l'ont fait des auteurs graves), tu pourras excuser l'erreur de ma plume, sachant fort bien que de pareilles billevesées, qui garnissent aujourd'hui le papier de musique, méritent plutôt la risée que les applaudissements ; etc. »

(Extraits d'une *Petite bibliothèque musicale*, par Ad. de La Fage, page 37.)

UNE PRÉFACE DE J.-B. SAMBER.

Un chef-d'œuvre de style ampoulé, de phrases et d'idées amphigouriques, de bassesse rampante, a été mis au jour par l'organiste de Salzbourg, Jean-Baptiste *Samber*, valet de chambre de l'archevêque. Ce musicien s'était fait connaître *avantageusement*, dit M. Fétis, en publiant un traité sur l'art de jouer de l'orgue en 1704. Il donna une suite à cet ouvrage en 1707, sous le titre : *Continuatio ad manuductionum organicam*, c'est-à-dire *Continuation au guide-main pour jouer de l'orgue*, etc.

Voici la pompeuse dédicace qui se trouve à la tête de ce second ouvrage, offert à l'archevêque de Salzbourg, *Jean-Ernest*, prince sérénissime du Saint Empire Romain, etc., etc. :

EPISTOLA DEDICATORIA.

« Monseigneur,

« De même que j'ai appendu, il y a trois ans, à l'autel glorieux et privilégié des grâces de Votre gracieuse Seigneurie le modeste travail artistique, Introduction de celui-ci, comme un faible témoignage de mon dévouement et de ma soumission pleine et entière, de même je m'enhardis à me présenter de nouveau dans le temple d'honneur de Votre Seigneurie avec les pages que voici ; et quoi-

que la douce *musique*, comme souveraine toute-puissante des cœurs, et trésor des Églises, je dirai même comme manifestation surnaturelle, devrait paraître devant le trône d'un prince de l'Empire portant la pourpre, en plus haute parure que celle qui la couvre dans ces présentes lignes, elle se prosterne néanmoins dans son modeste habit aux pieds d'un père du peuple, qui la surpasse de beaucoup comme souverain des cœurs : il est vrai qu'elle n'eût osé paraître si mal parée dans le temple d'honneur d'un prince si sage, si la bonté naturelle et la mansuétude de Votre Grandeur sérénissime, en acceptant mon modeste petit ouvrage récemment offert, ne lui avait rappelé que la mer, riche de son corail purpurin et de ses perles, reçoit dans son sein les plus petits ruisseaux, quoiqu'ils ne lui apportent comme tribut que de l'eau claire ; que les temples et les autels ne dédaignent pas les sacrifices infimes ; que Dieu, ainsi que les plus grands rois, se contente d'une poignée d'eau ou d'une once d'encens, lorsque le cœur en est le supplément ; aussi est-ce lui que j'offre à Votre sérénissime Grandeur princière bien plus que ces pages.

« Oui, cette musique ou science du clavier, paraissant dans un si modeste habit de notes, espère acquérir de Votre Grandeur l'éclat et la parure, de même que le brillant soleil attire à lui les sombres vapeurs terrestres et les transforme en beaux arcs-en-ciel.

« Je me prosterne donc de nouveau aux pieds clé-

ments de Votre Grâce sérénissime avec autant de milliers de souhaits du cœur que le présent livre renferme de notes, de chiffres et de lignes, afin que Votre Grâce sérénissime atteigne les années heureuses et dorées de Nestor, ainsi que cela est dû à un père du peuple, à un pieux David, à un grand prêtre Melchisédech !

« Que les cordes sonores du doux règne de Votre Seigneurie et de sa vie heureuse résonnent jusque dans les temps les plus éloignés, et que l'écho bienheureux d'une musique éternelle et céleste leur réponde à son tour.

« De Votre Grâce sérénissime, mon prince et seigneur,

« Le tout dévoué et très-humble

« Jean-Baptiste Samber. »

DÉDICACE A UN CHEF DE SAUVAGES.

La biographie des musiciens cite un Jean-André Colizzi, né vers 1740; M. Fétis ne lui attribue que des morceaux de piano. Est-ce le même que celui dont nous allons rapporter une dédicace, ou celui-ci est-il un fils du premier? Il s'appelle G.-A.-K. Colizzi, et voici le titre de son ouvrage, dédié à un chef sauvage :

Quattro concerti barbari a due violini, viola e bassi, dedicati al Gran' Sole di Natchez, sulle rive del Mississipi. (Leyde, Amsterdam, La Haye.)

OUACHIL,

Lascia che in voto a te io consacri questi ancor' barbari miei concenti. Che tu solo sei, O Signor, a cui senza cabale od impostura si possano dedicare le primitie d'un nascente e debole talento.

Ricevi le benignamente, e s'auviene mai che a qualche venefico Blatterona della tua corte selvaggia guariscano il morso di Tarantola, tornerò allor' a far il viaggio del Mississipi per imparar' da Esso in mercede a medicar un mal commune degli Orfei nostri Europei.

OUACHIL!

L'obbediente

Tuo servitor,

L'AUTORE.

« J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent; je n'en dirais jamais assez pour les autres. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique.*)

Quatre concertos barbares pour deux violons, alto et basses, dédiés au Grand Soleil des Natchez, sur les rives du Mississipi.

OUACHIL,

Permets que je te voue et consacre ces concerts qui, eux aussi, sont barbares. Car tu es le seul, ô Seigneur, à qui l'on puisse dédier sans cabales et sans imposture, les prémices d'un talent naissant et encore faible.

Reçois-les avec bienveillance, et s'il arrive par hasard, qu'ils guérissent quelque venimeux hâbleur de ta cour sauvage de la morsure de la tarentule, je referai le voyage du Mississipi, afin d'apprendre de lui, pour toute récompense, à guérir un mal qui est commun à tous nos Orphées européens.

OUACHIL!

Ton obéissant serviteur,

L'AUTEUR.

L'œuvre, très-ordinaire, ne répond pas à une dédicace aussi bizarre que prétentieuse, surtout pour un commençant.

Dans l'*Institution harmonique* de *Salomon de Caus,* 1615, le Proème (la Préface) contient entre autres choses: « Saül estant oint Roy, Samuel lui prédit que quand il rencontreroit une compagnie de Prophètes, aiant devant eux une harpe, un psalterion, un tabourin et fleute, que l'esprit de Dieu tomberoit sur luy, et qu'il prophetiseroit avec eux.

« Elisée ayant à prophétiser à la requête de trois Rois, fit venir un joueur d'instrumens devant luy, et incontinent qu'il l'eut ouy, l'esprit du Seigneur le saisit et prophétiza.

« Le Roy Saül estant délaissé du Seigneur, le malin esprit le possédoit, et à la requeste de ses serviteurs, on lui fit venir un joueur d'instrumens, qui estoit le bergier David, lequel fut Roy du depuis, et quand le mauvais esprit estoit sur Saül, David jouait de sa harpe, et Saül estoit guari. »

« Homère fait récit que la pudicité de Clitennestre, femme du Roy Agamemnon, fut conservée aussi longtemps qu'un certain musicien Dorien demeura avec elle. Cicéron et Valère le Grand récitent que Gracchus, homme de grande éloquence, toutes les fois qu'il avoit à parler devant le peuple avoit un musicien à propos derrière luy, lequel avoit ordre de son maistre de sonner d'une flûte certaines modes de chante, quand besoing seroit de faire eslever sa vois, ou la faire abbaisser. »

CHAPITRE III

SYSTÈMES DE NOTATION

On ne se doute pas du grand nombre d'inventeurs de notations nouvelles. C'est une collection qui commence à faire figure à la bibliothèque du Conservatoire, et encore avons-nous bien peur... (une peur douce et calme) que tout n'y soit pas.

La plupart de ces génies incompris, mais convaincus, entonnent d'abord à coups de grosse caisse leur propre éloge, et critiquent leurs devanciers avant de disséquer leur poule aux œufs d'or.

Je cite : « Sous prétexte qu'il faut respecter des signes pratiqués par nos aïeux et nos grandes illustrations musicales, il faudrait laisser tous les

hommes dans l'ignorance complète de cet art divin, de cet art enchanteur!!! »

Autre :

« L'excessive simplicité de mon système, sa régularité remarquable lui assurent une immense supériorité sur tous les systèmes nouveaux qui ont paru jusqu'à ce jour. »

Voici un Christophe Colomb qui a des titres : il est déjà inventeur d'un piano à trois rangs de claviers (à ce qu'il croit du moins), « invention qui rend ces instruments supérieurs à tous ceux existants, permettant de *jouer des morceaux de musique à quatre mains avec deux...* »

Oh! naïveté d'inventeur!

Il y en a beaucoup qui se servent des chiffres, mais d'autres les méprisent profondément, comme celui ci : *Les vingt-six vices de la notation par chiffres inventée par J.-J. Rousseau, et enseignée par Émile Chevée.*

L'idée de ne se servir que de trois ou quatre *portées* a été inventée par plusieurs, je ne dirai pas à la fois, mais à peu d'années de distance, ne se doutant pas que leur invention avait déjà été inventée (ou éventée) avant eux...

Ces facéties musicales font tellement de bruit dans le monde musical!

En voici un qui met bravement : « Plus de bé-

mols, plus de doubles bémols, plus de bécarres, plus de dièzes, plus de doubles dièzes, plus de clefs, plus d'armatures, plus d'accidents, plus d'intercalations, plus de suppositions, plus de transpositions, plus de... » (Il y en a encore une bonne liste, finissant par : « Plus de papier règlé. »)

En tête de la brochure d'un inventeur qui n'est rien moins qu'un comte, il y a une approbation de Rossini que nous n'avons pas très-bien saisie : « Je souhaite donc, monsieur le comte, aux jeunes gens qui s'en serviront (de sa méthode) pour l'érudition d'un art, qui se propage très-heureusement partout (et qui devra, au moins je l'espère, adoucir l'exaltation des mœurs actuelles), l'ardeur que l'on doit apporter dans l'art pratique.

« Agréez, etc.

« Gioachino Rossini. »

Une jolie invention est celle-ci :

Notation musicale appliquée à l'histoire.

Consultez les deux pages où l'on raconte en notes de musique : *les événements principaux de l'histoire de France,* et puis vous redirez cela à ceux de vos amis qui ont les mœurs exaltées.

Plusieurs *sténographies musicales* ont été essayées.

Enfin, pour en finir, citons le *Panorama d'un nouveau système de notation, ou procédé sténographique et verbotonique pour la musique et le plain-chant.*

Cela commence par : « *Salut, conçue sans péché.* »

Mais ce n'est pas long, il n'y a que deux feuilles. Voici, au reste, quelques titres d'ouvrages sur les notations nouvelles :

Adorno, mélographie.— *Amyot*, odogramme. — *Arno*, nuova sistema di tastiera e musicografia. — *Azevedo*, nouveau signe pour remplacer les trois clefs de la notation musicale.— *Borio*, di una nuova segnatura musicale.— Nouvelle notation par *Cherpentieri*. — Autre par *Delaruelle* et *Cossart*.— Autre par *H. Dessirier*.— Notation de la musique, par M. l'abbé *Depierre*.—Les lettres harmonieuses, par *Ch. de Franciosi*.— Système de *Heeringen*.— *Fritsch*, enseignement par l'aspect.— Le Claviligne, par *Gibelini-Tornielli*.— *Gossart*, nouveau système de notation musicale.— *De L'Aulnaye*, id.— *Meerens*, la notation simplifiée.— *Miquel*, arithmographie musicale.—*Nichetti*, nuovo modo di scritture musicale.— *Perrot*, système de notation.— *H. Prevost*, sténographie musicale. — *De Rambures*, notation alphabétique.— Système de *Raymondi*.— *Romano*, grafica musicale. — *Seymat*, panorama de notation.— Systèmes de *Striby*, *Sudre*, *Tancioni*, *Van Synghel*, *Lunn*, etc., etc. (1).

(1) M. Georges Becker, de Genève, prépare, en ce moment, un livre spécial sur les diverses inventions de notation musicale.

CHAPITRE IV

BIBLIOGRAPHIE ET VARIÉTÉS MUSICALES

LES MUSICIENS DU TEMPS DE RABELAIS (1495-1553.)

« Et me soubvient (car j'ai mentule, voire di-je, mémoire, bien belle, et grande assez pour emplir un pot beurrier) avoir un jour du tubilustre, és féries de ce bon Vulcan en mai, ouï jadis en un beau parterre Josquin des Prés, Ockeghem, Hobrecht, Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la Fage, Bruyer, Prioris, Seguin, De la Ruë, Midy, Moulu, Mouton, Gascogne, Loysel, Compere, Penet, Fevin, Rouzée, Richardfort, Rousseau, Consilion, Constantio Festi, Jacquet Bercan, chantants mélodieusement.

. . . . . .

« Neuf olympiades, et un an intercalare après (ô belle mentule, voire di-je, mémoire : je solœcise souvent en la symbolisation et colliguance de ces

deux mots), je ouï Adrian Villart, Gombert, Janequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt, Auxerre, Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillart, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, l'Heritier, Cadeac, Doublet, Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millet, du Moulin, Alaire, Marault, Morpain, Gendre et autres joyeux musiciens, en un jardin secret soubs belle feuillade autour d'un rempart de flacons, jambons, pastés et diverses cailles coiphées, mignonnement chantants. »

RABELAIS.

***

Sous le règne de Charles IX, Jean-Antoine de Baïf, aussi fameux poëte qu'excellent musicien (1), établit une académie de musique dans sa maison paternelle au faubourg Saint-Marcel, où tous les musiciens étrangers étaient bien reçus pour y concerter. Le roi assistait aux concerts de Baïf une fois la semaine avec toute sa cour, et il en sortait toujours très-satisfait; les concerts étaient alors un divertissement fort rare à Paris (1566).

Dans les *Statuts* agréés en 1570 par Charles IX, on lit : « Quand aucun après avoir ouy un ou deux concerts de l'Académie, auroit regret à son argent

(1) Baïf n'était pas le seul des illustres poëtes qui s'intéressaient alors à la musique, ma bibliothèque personnelle renferme un exemplaire de *Aristoxeni musici antiquiss. harmonicorum elementorum*, etc., 1562, avec l'*ex libris* de Philippe Desportes.

J. B. W.

qu'il auroit advancé, luy sera rendu et sera son nom effacé du livre. »

Dans l'*Histoire comique de Francion*, par Charles Sorel, 1633, Hortensius s'exprime ainsi : « L'humilité chante la *Basse*, et l'ambition chante le *Dessus ;* la colère fait la *Taille,* et la vengeance la *Contre-taille*, la modestie tient le *Tacet ;* la prudence bat la mesure et conduit le concert. La nature va le *plain-chant ;* l'artifice *fredonne*, la douleur fait des *soupirs*, et la dissimulation les *feintes* (altération) et les *dièses*.

« Et pour les instruments de musique : l'avarice joue de la *harpe,* la prodigalité du *cornet ;* mais ce n'est pas du *cornet-à-bouquin,* c'est du cornet à jeter les dés. L'amour joue de la *viole ;* la trahison joue de la *trompe*, et la justice joue du *haut-bois.* ».

Pour compléter cette énumération philosophico-musicale, ajoutons qu'en 1411 le *violon* (la prison) s'appelait le *psaltérion*.

Les concerts de Baif en 1566 annoncent un progrès immense, si nous les comparons à ce que nous révèle l'anecdote suivante, qui nous reporte à quelques siècles en arrière : Louis IV, dit d'Outre-Mer, étant à Tours avec toute sa cour (en 940), quelques-uns de ses courtisans entrèrent dans l'église de Saint-Martin dans le temps que l'on y chantait l'office. Ils furent surpris d'y voir le comte d'Anjou, nommé Foulques II, placé au rang des chanoines et chantant l'office avec eux, parce qu'il

aimait la musique. Ces courtisans vinrent dire au roi que le comte était devenu prêtre ; il se moqua un peu de la dévotion du comte, sur le récit qu'ils lui en firent. Cette raillerie déplut si fort au comte d'Anjou, qu'il écrivit le lendemain au roi la lettre suivante : « *Sachez, sire, qu'un roi sans musique n'est qu'un âne couronné.* »

Dans une ordonnance, datée du mois d'août 1672, Louis XIV défend aux comédiens français de se servir *de plus de* 6 *musiciens et de plus de* 12 *violons et joueurs d'instruments de musique* (ce n'est pas très-clair, comme on voit), mais les 6 musiciens sont censés des acteurs, c'est-à-dire jouant sur la scène, et les 12 autres sont ceux de l'orchestre.

Lully trouva sans doute qu'on avait accordé trop de musiciens aux comédiens ; car, au mois d'avril 1673, il obtint du roi une nouvelle ordonnance, qui ne permettait aux comédiens que *deux voix* et six violons ou joueurs d'instruments.

SPANGENBERG.

M. Keller, président de la Société littéraire de Stuttgardt, a publié l'ouvrage de *Cyriacus Spangenberg,* conservé en manuscrit au gymnase de Strasbourg et intitulé : *Von der Musica* (*De la musique*).

Il faut, certes, une grande dose de patience et de persévérance pour lire jusqu'au bout ce prêche bi-

blique qui n'a pas moins de 170 pages. N'y cherchez pas des renseignements sur la musique en 1542, vous chercheriez en vain. C'est l'énumération interminable de tous les psaumes qui renferment : *chantez les louanges du Seigneur ;* tous les commentateurs de la Bible y passent ; ajoutez-y les saints pères, les auteurs profanes, puis Luther ; comptez jusqu'à 181, et vous aurez le chiffre exact des auteurs cités.

Tout cela pour prouver :

1° Que la musique est un art ;
2° Qu'elle est un art noble ;
3° Qu'elle est un art délectable ;
4° Qu'elle est un art digne de louanges ;
5° Qu'elle est un art honorable ;
6° Qu'elle est un art gracieux ;
7° Qu'elle est un art puissant ;
8° Qu'elle est un art utile ;
9° Qu'elle est un art nécessaire ;
10° Qu'elle est un art divin ;
11° Qu'elle est un art prodigieux.

Au chapitre III, il est dit : « Comment pourrait-on ne pas appeler la musique un art délectable, puisqu'elle aide à chanter les louanges du Seigneur ? Aussi le diable le sait bien, et la musique employée comme elle doit l'être le brûle jusqu'aux os. C'est pourquoi il est tant son ennemi et qu'il fait voir sa haine et sa rage amères contre ce bel art, en le faisant mépriser par ses affidés, en le persécutant par les tyrans, desquels il se sert effrontément pour

bâillonner ceux qui chantent les louanges du Seigneur! »

Dans le chapitre des chanteurs du Nouveau Testament, Spangenberg s'évertue à nous prouver (mal, il est vrai) que Jésus-Christ et la sainte Vierge ont dû savoir chanter, même avec talent. Il est à regretter qu'un homme aussi savant par ses lectures comme l'était Spangenberg ne nous ait pas donné une histoire de la musique au lieu de citations de la Bible, et de critiques acerbes contre les pratiques et usages des catholiques. Son analyse des anciens modes grecs et son chapitre sur les *Meistersänger*, les maîtres-chanteurs allemands, renferment des pages intéressantes et prouvent que l'auteur était en état de faire un livre conforme au titre : *Von der Musica*, de la musique.

Cyriacus Spangenberg, né en 1528 à Herden, dans la principauté de Kalenberg, mourut à Strasbourg en 1604.

Il fut longtemps prédicateur de l'Évangile à Eisleben.

*
* *

LA BIOGRAPHIE DES MUSICIENS PAR M. FÉTIS.

Lors de la publication de la *Biographie des musiciens*, par M. Fétis (2e édition), j'écrivis à l'auteur pour le féliciter sur son immense travail, tout en regrettant l'omission de nombreux compositeurs français, qui sont représentés par plusieurs mor-

ceaux de chant à quatre voix, dans les Recueils publiés au milieu du seizième siècle par Pierre Atteignant, Adrian Le Roy et Ballard.

Voici les noms d'une grande partie de ces compositeurs :

Allaire (ses chansons non citées).
Antraigues (non cité).
Arcadet.
Beaumont (non cité).
Billon (J. de).
Bouchefort (J. de) (non cité).
Bussi (de) (non cité).
Beaulieu (1).
Cambefort. (Ce n'est pas celui cité par M. Fétis.)
Certon.
Ciron (G.-J.) (non cité).
Claudin.
Consilium.
Cochet (R.) (non cité).
Cybot (non cité).
Courtoys.
Deslouges.
Dorlé.
Du Croc (non cité).
Duloi (non cité).
Dumoulin (non cité).
Du Tertre (non cité).
Françoys (non cité).
Gascogne.
Godard.
Gombert.
Grouzi (non cité).
Hérissant.
Hesdin.
Heurteur (G. Le).
Jacotin.
Janequin.
Lalo (non cité).
Le Fèvre (Denis) (non cité).
Lemaire
Le Roy.
Leschenet.
Lupi.
Maillard.
Millot.
Mitthou (non cité).
Mornable.
Moullu (ses chansons non citées).
Mouton.
Pagnier (non cité).
Passereau.
Penet (Hilaire) (ses chansons non citées).
Quinot (non cité).
Rennes (N.) (non cité).
Roche (F. de la) (non cité).
Rore (Cyprian).
Sandrin.
Santerre (ses chansons non citées).
Soyer ou Sohier.
Touteau (non cité).
Vermont.
Villers (A. de).
Yzore (non cité).

(1) C'est un autre Beaulieu que celui qui est cité par M. Fétis.

M. Fétis me répondit une longue et intéressante lettre que je joins ici, et l'on m'en saura gré, certainement.

« Bruxelles, le 16 juillet 1865.

« Mon cher monsieur,

« Je saisis l'occasion d'un moment de repos pour répondre à votre lettre de dimanche dernier et vous remercier du cadeau que vous m'avez fait de vos *Poëmes de la mer*. Je n'ai guère l'espoir de les lire avant la fin des concours du Conservatoire; mais lorsque le temps des vacances sera venu, ce sera une de mes premières occupations.

« Je vous remercie aussi des renseignements bibliographiques qui remplissent la plus grande partie de votre lettre. Je connais depuis environ 50 ans les volumes de la Bibliothèque Impériale dont vous avez bien voulu me donner l'indication, et j'en ai pris des notes avec tous les premiers mots des chansons et des auteurs; mais d'une part, on ne sait rien sur les personnes de ceux-ci, et de l'autre, tout cela est de si peu de valeur, que j'ai un peu de regret d'être obligé de garder le silence à leur égard. J'ai dépensé récemment quelques milliers de francs pour l'acquisition de la plus considérable collection de chansons en musique qui, je crois, a jamais été rassemblée, mais j'aurais pu mieux employer mon argent. Par-ci par-là, je trouve certaines pièces qui ont le mérite d'un sentiment naïf;

mais, en général, tout cela est vulgaire et assez mal écrit.

« Pour quelques noms de valeur qu'on trouve dans ces rarissimes recueils d'Attaignant, de Jacques Moderne, de Nicolas Du Chemin, d'Adrian Le Roy, des deux Phalèse, de Jean Bellère et des Ballard, il y a des centaines de noms obscurs, et très-dignes de l'être.

« Les personnes qui prennent la peine de signaler certaines omissions, assez indifférentes, de la *Biographie universelle des musiciens*, ignorent qu'il existe environ 1,500 compositeurs allemands dont le plus grand nombre ont un mérite réel, et qui néanmoins ne sont pas mentionnés dans les biographies musicales publiées dans leur pays. J'ai dû souvent faire de grands efforts pour les tirer de l'oubli. Tout ce qui a été publié en Italie sur les musiciens de ce pays fourmille d'erreurs et d'inexactitudes que j'ai éclaircies et corrigées. Les musiciens belges des XIV^e^ et XVI^e^ siècles représentent toute l'histoire de la musique de ces époques ; or, on ne les conaissait que par leurs œuvres, ou plutôt par leurs noms; c'est la *Biographie universelle des musiciens* qui, pour la première fois, donne sur eux des renseignements complets et fait connaître leur énorme influence dans toute l'Europe. En Espagne, on ne savait rien en quelque sorte sur les musiciens de cette contrée ; les maîtres de chapelle et les artistes les plus remarquables de Barcelone, de Madrid, de Séville et de Cadix m'ont

écrit que c'est par mon livre qu'ils ont appris à connaître les gloires musicales de leur patrie.

« En France, on ne lit pas même les livres qu'on a sous la main, et je pose en fait qu'il n'y a pas dans ce pays trois personnes qui se doutent des lumières répandues dans la *Biographie universelle des musiciens* sur toutes les questions importantes d'art, de science et de philosophie du beau. Un journaliste priait un jour M. Farrenc de lui faire une liste des principaux articles de ce livre, parce qu'il désirait les citer lorsqu'il en parlerait dans son journal. « Qu'avez-vous besoin de cela, lui dit « mon pauvre ami, puisque M. Fétis vous a donné « son ouvrage ? — Oh ! je n'ai pas le temps de « parcourir cette énorme bibliothèque musicale. »

« Eh bien ! ce même journaliste, qui ne m'est pas hostile, écrivait naguère cette phrase, à propos du même ouvrage : *travail colossal, mais incomplet !* Qu'en sait-il ?

« Un illustre philosophe m'a écrit à propos de ce travail et de mes autres ouvrages : « l'attention que « j'ai mise à vous lire m'a donné sur votre art des « lumières que je cherchais depuis longtemps et « que je n'espérais plus ; mais cette lecture m'a « attristé en songeant que vous êtes venu trop tard. « La génération actuelle ne peut plus vous com- « prendre au point de vue élevé où vous vous êtes « placé : elle est occupée d'autre chose, et l'art « n'est plus pour elle qu'un amusement, dans les « moments perdus où l'on ne peut pas s'occuper de

« sa fortune ou de sa ruine. Peut-être espérez-vous « dans l'avenir? Hélas! je crains qu'il n'y ait pas « d'avenir pour ce qui vous intéresse : la nature « me paraît épuisée pour le beau, pour l'idéal chez « les peuples européens. Si une génération nouvelle « peut rentrer dans ce domaine, dans l'avenir, elle « viendra de l'Amérique ; mais cela est douteux. »

« Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la *Biographie universelle des musiciens* est imparfaite dans un certain nombre de faits et de dates : je l'ai dit dans ma préface. Il en est nécessairement ainsi de tous les ouvrages du même genre. Si dix personnes se mettaient à l'ouvrage pour faire disparaître ces imperfections, et si elles y employaient dix années de recherches, il en resterait encore.

« Veuillez agréer, monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

« Fétis. »

On parle souvent des *concerts historiques* que M. Fétis donna à Paris il y a quarante-cinq ans, mais on en parle comme d'un écho si lointain, si lointain, qu'il nous a paru intéressant d'en reproduire les programmes.

Ces concerts ont eu un véritable retentissement, succès qui s'explique d'ailleurs autant par le nom des artistes éminents qui prêtèrent leur concours à ces séances, que par le talent de M. Fétis lui-même, dont l'élocution brillante et le grand savoir ont dû contribuer pour une bonne part à l'attrait de ces

concerts. On retrouve dans ces programmes les noms de toutes les célébrités d'alors, et si l'on voulait renouveler aujourd'hui cet essai sur un pied semblable, on aurait probablement de la peine à réunir en une même salle, une après-dînée de dimanche, tous les Phénix du chant qui tiennent en ce moment le premier rang aux théâtres lyriques de Paris.

PROGRAMMES DES CONCERTS HISTORIQUES DE M. FÉTIS, EN 1832, 1833 ET 1855.

SALLE DU CONSERVATOIRE.

1er CONCERT (8 avril 1832), à 2 heures.

1re PARTIE.

1° *Discours sur l'origine et les progrès de l'opéra, depuis* 1581 *jusqu'en* 1650, par M. *Fétis*.

2° Fragments du *Ballet comique de la Reine*, représenté aux noces du duc de Joyeuse, sous le règne de Henri III, en 1581.

3° Fragments d'*Eurydice* (premier opéra composé en Italie, en 1590), musique de *Peri* et de *Caccini*, et d'*Orfeo*, musique de *Monteverde* (1606), chantés par Mmes Cinti Damoreau, Dabadie, Mori et par MM. Bordogni, A. Dupont, Levasseur et Rubini, accompagnés par des violes, basses de viole, clavecin, orgue, guitares et harpes.

4° Scène de *Xerxès*, musique de *Cavalli* (1649), chantée par Mlle Mori et M. Lablache.

2e PARTIE.

5° *Discours sur les progrès de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne, depuis* 1650 *jusqu'en* 1750, par M. *Fétis*.

6° Monologue d'*Armide* (1686), musique de *Lully*, chanté par Mlle Dorus, suivi d'un chœur de *Persée* (1682) par le même.

7° Air de *Basilius* (opéra allemand), musique de *Kaiser* (1694), chanté par Mme Schrœder-Devrient.

8° Scène de *Darius*, musique d'*A. Scarlatti* (1701), chantée par M. Rubini.

9° Duo de *Bérénice*, musique de *Haëndel* (1723), chanté par Mlle Mori et M. A. Dupont.

10° Duo bouffe de la *Serva padrona*, musique de *Pergolèse* (1734), chanté par Mme Raimbaux et M. Lablache.

11° Chœur de *Zoroastre*, musique de *Rameau* (1749).

3e PARTIE.

12° *Discours sur les révolutions de la musique dramatique, depuis* 1760 *jusqu'en* 1830, par M. *Fétis*.

13° Duo de la *Fausse Magie*, musique de *Grétry* (1775), chanté par MM. Nourrit et Lablache.

14° Air de *Zémir et Azor*, musique de *Grétry*, chanté par Mme Cinti-Damoreau.

15° Duo d'*Armide*, musique de *Gluck* (1777), chanté par M. et Mme Dabadie.

16° Rondo de *Don Juan*, musique de Mozart (1786), chanté par M. Rubini.

17° Quintetto de *Paisiello* (1788), chanté par Mme Schræder-Devrient, Mlle Mori, MM. Bordogni, Lablache et Levasseur.

18° Air de *la Cenerentola*, musique de *Rossini* (1816), chanté par M. Lablache.

19° Scène du *Freyschütz*, musique de *Weber*, chantée par Mm Schrœder-Devrient.

20° Trio de *Guillaume-Tell*, musique de *Rossini*, chanté par MM. Dabadie, Lafont et Levasseur.

Cette séance, malgré le choléra qui sévissait alors, eut beaucoup de succès. Il paraît que la lon-

gueur du programme n'effraya pas non plus le public, car nous voyons le 2e concert réunir 28 morceaux. Après avoir fait une espèce d'histoire de la musique, M. Fétis se restreint à une seule époque dans cette deuxième séance.

DEUXIÈME CONCERT HISTORIQUE.

La musique au XVIe *siècle, à l'église, au concert, au bal.*

Dimanche 18 novembre 1832, salle de concert, n° 13, rue Neuve-des-Capucines (à 2 heures).

1re PARTIE.

1° *Discours prononcé par M. Fétis sur la situation de la musique religieuse au* XVIe *siècle, en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre.*

2° *Laudi spirituali,* cantiques en chœur à la Vierge, exécutés par les confréries italiennes au commencement du XVIe siècle (1).

3° *Kyrie* de la messe dite de l'*Homme-Armé,* de *Josquin-Després,* exécutée dans la chapelle du pape Léon X (1510).

4° *Ave Maria* à 5 voix, par *Nicolas Gombert,* maître de chapelle de l'empereur Charles V (1520).

5° Premier cantique de la Réformation, à 4 voix, composé par *Luther.*

(1) Cette *Lauda* : *alta Trinita,* et non pas *Alla Trinita,* a été souvent chantée aux concerts du prince de la Moskowa; son harmonisation est moderne.

6° Motet à 5 voix, par *Jean Mouton*, exécuté dans la chapelle de François Ier, roi de France (1525).

7° Motet à 6 voix, composé par le roi d'Angleterre Henri VIII, et exécuté dans sa chapelle (1538).

8° *Sanctus* de la messe *Beatæ Virginæ*, à 6 voix, par *Palestrina*, exécutée dans la chapelle du pape Sixte V (1575).

2e PARTIE.

1° *Discours prononcé par M. Fétis sur la musique de concert vocale et instrumentale, au* XVIe *siècle.*

2° *Vilanella* à 4 voix, chantée dans les sérénades napolitaines (1520).

3° Chansons françaises à 4 et à 5 voix, par *Clément Janequin* et *Claude Goudimel* (1530 à 1572).

4° Pièce de viole à 5 parties, par *Gervaise* (1556).

5° *Vilhancicos* espagnols, à 6 voix de femmes, avec 8 guitares obligées, composés par *Soto de Puebla* et exécutés dans un concert à la cour de Philippe II (1561).

6° Pièce d'épinette, tirée du *Virginal book*, de la reine Elisabeth.

7° Madrigal à 5 voix, sans accompagnement, par *Palestrina* (1565).

8° *Concerti passegiati* pour violes, violon français, harpe, orgue et théorbe, composés par *Emilio del Cavaliere.*

3e PARTIE.

1° *Discours prononcé par M. Fétis sur la danse au* XVIe *siècle et sur la musique qui lui était destinée.*

2° Airs de danse grave, dansés à la cour de Ferrare, au mariage du duc Alphonse d'Est.

3° Sarabandes, pavanes et passamèzes espagnoles, airs de danse chantés et joués par les instruments.

4° Basses danses françaises, exécutées à la cour de Henri II, roi de France, par Catherine de Médicis et ses filles d'honneur.

5° Branles de Poitou et bourrées d'Auvergne, sous le règne de Charles IX.

6° Allemandes, courantes et gigues, dansées en Allemagne vers 1575.

7° La *Romanesca*, fameux air de danse italien de la fin du XVI^e^ siècle.

8° Airs de la mascarade des *Enfants fourrés de malice* et des *Chambrières mal avisées*, composés par *Chevalier* et exécutés dans les rues de Paris pendant la nuit de Saint-Julien (1587).

TROISIÈME CONCERT HISTORIQUE

DONNÉ PAR M. FÉTIS.

Le dimanche 24 mars 1833, à la salle Ventadour (1).

1re PARTIE.

1° *Discours de M. Fétis sur le caractère général de la musique au dix-septième siècle.*

2° *Motet* avec solos et chœur, par *Lalande,* surintendant de la chapelle de Louis XIV.

3° Air de la *Didona,* par *Cavalli* (Venise, 1639).

4° *Concerto de chambre* pour une mandoline, un luth, une viole d'amour, une basse de viole à sept cordes et un clavecin, par *Jean Strobach* (1698).

5° Duo de l'*abbé Steffani,* pour voix de soprano et de contralto (1690).

6° *Air et double chœur* de l'oratorio de *Jonas,* par *Carissimi* (1611).

7° *Chanson française* à voix seule, par *Guédron,* compositeur de la cour de Louis XIII (1614).

(1) Ce concert avait d'abord été annoncé pour le 24 février 1833.

8° *Lied* (chanson allemande) à trois voix, par *Samuel Scheidt* (1625).

9° Air d'église, pour voix de ténor, avec accompagnement de deux violes et de deux basses de viole, par *Stradella* (1667).

M. Fétis fera l'histoire de ce beau morceau (1).

2e PARTIE.

1° Symphonie de *Lully*, exécutée aux Tuileries (en 1671) par la bande des *Petits violons* de Louis XIV.

2° *Déclinaison* du pronom latin *hic, hæc, hoc*, plaisanterie musicale à quatre voix, par *Carissimi* (1609).

3° *Petit air de cour* en duo, par *Lambert* (1656).

4° *Madrigal* à quatre voix de soprano et contralto, par l'abbé *F. Rossi* (1683).

6° *Miserere* à deux chœurs et à neuf parties, par *Allegri* (1631).

M. Fétis fera l'histoire de ce morceau célèbre.

7° *Concerto grosso* pour violon, avec accompagnement, par *Corelli*.

8° Scène de l'opéra d'*Irène*, par *Kaiser* (1697).

QUATRIÈME CONCERT HISTORIQUE
DONNÉ PAR M. FÉTIS

Le 2 avril 1833, dans l'ancienne salle de l'Opéra-Comique, rue Ventadour (2).

1re PARTIE.

1° *Discours sur l'origine et les progrès de l'opéra, depuis* 1581 *jusqu'en* 1833, par M. *Fétis*.

(1) Cet air d'église n'est pas de Stradella. C'est un morceau de musique qui date tout au plus de la fin du dix-huitième siècle, à moins qu'il ne soit du dix-neuvième, ce qui est plus probable; on l'attribue généralement à Niedermeyer, ou bien à Rossini.

(2) Ce programme est en grande partie la reproduction du premier concert historique de M. Fétis.

2° Fragment du *Ballet comique*, représenté à Paris aux noces du duc de Joyeuse, sous le règne de Henri III, en 1581.

3° Fragments de l'*Euridice*, musique de *Péri* et de *Caccini*, premier opéra italien (1590), et d'*Orfeo*, musique de *Monteverde* (1606), chantés par M^lles^ *Dorus, Massy*, M^me^ *Baptiste Quiney*, MM. *Bordogni, A. Dupont, Wartel* et *Levasseur*, accompagnés par des violes, des basses de viole, clavecin, orgue, guitares et harpes.

4° Air de la *Didona*, par *Cavalli* (Venise, 1639), chanté par M^lle^ *Dorus*.

2e PARTIE.

1° Air de l'opéra de *Mitrane*, pour contralto, par l'abbé *F. Rossi* (1683).

2° Monologue d'*Armide*, musique de *Lully*, chanté par M^lle^ *Dorus*, suivi d'un chœur du même opéra (1686), avec des solos chantés par M. *Wartel*.

3° Air de *Laodicea e Berenice*, avec accompagnement de violon obligé, par *Alex. Scarlatti* (1703), chanté par M. *Rubini* et accompagné par M. *Baillot*.

4° Duo bouffe de la *Serva Padrona*, musique de *Pergolèse* (1734), chanté par M^me^ *Damoreau* et M. *Tamburini*.

5° Chœur de *Haëndel*.

3e PARTIE.

1° Duo de la *Fausse magie*, musique de *Grétry* (1775), chanté par MM. *Nourrit* et *Levasseur*.

2° Air de *Zémire et Azor*, musique de *Grétry*, chanté par M^me^ *Damoreau*.

3° Duo d'*Iphigénie en Tauride*, musique de *Gluck* (1777), chanté par MM. *Nourrit* et *Dabadie*.

4° Air de *Don Juan*, musique de *Mozart* (1786), chanté par M. *Rubini*.

5° Trio du *Matrimonio segreto,* musique de *Cimarosa* (1796), chanté par Mlle *Julia Grisi*, Mme *Tadolini* et Mme *Baptiste Quiney*.

6° Air de *Sémiramis,* musique de *Rossini*, chanté par M. *Tamburini*.

7° Quatuor de l'*Irato,* musique de *Méhul* (1802), chanté par Mme *Damoreau*, Mlle *Dorus*, MM. *Nourrit* et *Levasseur*.

8° Duo de *Mosé,* musique de *Rossini,* chanté par MM. *Rubini* et *Tamburini*.

On s'est demandé quelquefois pourquoi ces concerts historiques, qui ont eu un retentissement si marqué, se sont arrêtés à la troisième séance. M. Fétis nous l'explique lui-même, dans le numéro de samedi 6 avril 1833, de sa *Revue musicale*. Il s'était vu forcé de quitter la salle du Conservatoire; à cette époque tout succès dans cette salle portant ombrage à la *Société des concerts*.

« La salle Ventadour, dit M. Fétis, de dimension plus grande, s'est trouvée encombrée d'auditeurs, parmi lesquels il s'était glissé des personnes qui ne pouvaient comprendre le but que se proposait le professeur, faute d'une éducation musicale assez avancée ; Mme Damoreau et Mlle Dorus étaient indisposées le jour de ce concert et n'ont pu y prendre part ; toutes ces causes ont occasionné dans l'assemblée une agitation destructive de l'intérêt d'une telle séance. »

Voilà, d'après M. Fétis lui-même, pourquoi, découragé, il s'arrêta là.

Il s'écoula même vingt ans quand M. Fétis, alors directeur du Conservatoire de Bruxelles, eut la vel-

léité, à l'un de ses voyages à Paris, de faire un nouvel essai. Nous joignons ce programme comme complément à ceux qui précèdent :

CONCERT HISTORIQUE DONNÉ PAR M. FÉTIS

Directeur du Conservatoire royal de Bruxelles et maître de chapelle du roi des Belges.

SALLE HERZ, LE SAMEDI 14 AVRIL 1855.

1re PARTIE (*Musique religieuse*).

1° *Cantique à la Vierge*, des confréries italiennes, à la fin du xve siècle, en chœur et sans accompagnement.
2° *Kyrie* (en chœur) de la messe de *Josquin Després*, intitulée *la sol fa re mi*, laquelle fut chantée dans la chapelle du roi de France Louis XII (1504).
3° *Ave Maria*, à 6 voix, sans accompagnement, par *Nicolas Gombert*, maître de chapelle des empereurs Charles-Quint et Ferdinand (1534).
4° *Salve Mater*, hymne en chœur, sans accompagnement, par *Palestrina*, maître de chapelle des papes (1577).

2e PARTIE (*Musique de chambre*).

1° *Villanelle napolitaine* à 4 voix, par *Balthasar Donati* (1555).
2° *Frottolle vénitienne* à 5 voix, par *Gastoldi* (1594).
3° *Dialogue sentimental* pour violon, viole, basse de viole et violon, par *Schütz* (1596), exécuté par MM. *Alard* et *Chevillard*.
4° *Madrigal romantique* à 5 voix, par *Roland de Lassus*, maître de chapelle du duc de Bavière (1579).
5° *Chant espagnol* (appel aux armes) pour 6 voix de femmes, avec accompagnement de guitare, par *Soto de Puebla*, compositeur de la cour de Philippe II.

3e PARTIE (*Musique de danse*).

1° *Ronde française* à 4 voix, par *Jacques Arcadet* (1517).
2° *Basses-dances* de la cour de France au temps de Catherine de Médicis (1553) exécutées par des violes.
3° *La Romanesca*, fameux air de danse pour violon solo, avec accompagnement de violes, basses de viole, viole bâtarde et guitare (fin du XVIe siècle).
4° *Branle de Poitou* pour violes, hautbois et bassons.
5° Airs de danse de la *Mascarade des enfants fourrés de malice, passe-pied* et *bourrée d'Auvergne*, exécutés dans les rues de Paris, pendant la nuit de Saint-Julien (1587).
M. Fétis donnera des renseignements historiques sur chaque genre de musique.

Les exécutants de ce concert, auquel j'assistai, furent Mme *Deligne - Lauters*, Mlle *Borghèse*, Mme *Bianchi*, Mme *Rey - Balla*, Mlle *Bourgeois*, Mlle *Zolobodjan* et MM. *Archainbaud*, *Kœnig* et *Noir*.

D'après mes souvenirs, l'exécution de ce splendide programme laissa un peu à désirer, à part les deux morceaux joués par M. Alard, et le chant espagnol *Appel aux armes* (*á las armas*), qui eut un grand succès et qui fut redemandé.

M. Fétis eut le tort d'*arranger* beaucoup des anciennes pièces qu'il fit entendre à ses concerts historiques ; on peut consulter à ce sujet une intéressante brochure de M. Farrenc : *Les Concerts historiques de M. Fétis à Paris*. C'est la réunion de plusieurs articles parus dans la *France musicale*. A ces renseignements nous pourrions en ajouter

beaucoup d'autres, un seul en tiendra lieu : on devait donner quelques *Concerts historiques* à l'Exposition universelle de Paris; je faisais partie de la commission instituée dans ce but, et j'ai religieusement conservé un *madrigal d'Orlando de Lassus*, envoyé par notre président M. Fétis : cette pièce n'est autre chose qu'une imitation, composée par M. Fétis lui-même, et l'imitation est de telle nature, qu'elle ne pourrait tromper que des ignorants en archéologie musicale.

*
* *

QUELQUES ADRESSES DE COMPOSITEURS DE MUSIQUE ET DE CHANTEURS EN 1822.

Adolphe Adam, élève de l'Ecole royale de musique, répétiteur de solfége, rue Sainte-Croix, n° 1.

D.-F.-E. Auber, compositeur-amateur, rue Saint-Lazare, n° 42.

Baillot, premier violon de l'Opéra, rue Rochechouart, n° 31.

Barbereau, élève et répétiteur de contre-point et fugue, à l'Ecole royale de musique, rue Sainte-Avoie, n° 16.

Berton (Henri-Montan), boulevard des Invalides, n° 17.

Boieldieu, professeur de composition à l'Ecole royale de musique, rue du Helder, n° 23.

Amédée de Beauplan, compositeur-amateur, rue Saint-Lazare, n° 41.

Le *chevalier Caraffa*, compositeur dramatique, boulevard Montmartre, n° 10.

Champein, compositeur dramatique, rue Sainte-Anne, n° 14.

Cherubini, professeur de composition à l'Ecole royale de musique, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 19.

Mlle *Cinti* (depuis Mme Damoreau), rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 26.

Gilbert Duprez, compositeur, rue Christine, n° 8.

Fétis, professeur de piano, de contre-point et fugue à l'Ecole royale de musique, rue Cadet, n° 9 *bis*.

Garat aîné, professeur de chant à l'Ecole royale de musique, rue Montmartre, n° 182.

Garcia, acteur du Théâtre-Italien, rue Richelieu, n° 93.

Gossec, de l'Académie royale des Beaux-Arts, rue de Marivaux, n° 1.

Habeneck aîné, directeur de l'Opéra, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 21.

Halévy, professeur de solfége à l'Ecole royale de musique, élève de M. Cherubini, rue Sainte-Avoye, n° 33.

Hérold, compositeur dramatique, pianiste de l'Opéra-Italien, rue Marivaux, n° 13.

Herz, professeur de piano, rue Joubert, n° 24,

Rodolphe Kreutzer, professeur à l'Ecole royale de musique, rue de Provence, n° 45.

Lesueur, compositeur, rue Sainte-Anne, n° 18.

Moschelès, compositeur de musique, rue Notre-Dame-des-Victoires, n° 7.

Nourrit, premier ténor de l'Opéra, rue Rameau, n° 6.

M. et Mme *Orfila*, amateurs, rue Saint-Germain-des-Prés.

F. Paër, compositeur de la musique du roi, place des Victoires, n° 10.

Perne, inspecteur général et bibliothécaire de l'Ecole royale de musique, rue Bergère, n° 2.

J. Pleyel, compositeur, rue Grange-Batelière, n° 13.

Ponchard, professeur de chant à l'Ecole royale de musique, rue Montmartre, na 179.

Reicha, professeur à l'Ecole royale de musique, rue de la Corderie, na 2.

Rouget de Lisle, compositeur, rue Notre-Dame-des-Victoires, n° 46.

Sarrette, fondateur et ancien directeur général du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 7.

Viotti, ex-directeur de l'Opéra, rue Neuve-des-Mathurins, n° 44.

Zimmermann, professeur de piano et de contre-point à l'Ecole royale de musique, rue Saint-Louis-au-Marais, n° 64.

*
* *

BEMETZRIEDER.

Ce professeur de piano, né en Alsace vers 1743, a publié différents ouvrages théoriques qui, paraît-il, ont eu un succès de vogue dans leur temps. Nous ne parlerons que des *Leçons de clavecin* et *Principes d'harmonie*. Ce traité est écrit en dialogue; les personnages sont le *maître*, le *disciple* et le *philosophe*. Ce dernier est Diderot, le protecteur de Bemetzrieder, et le *disciple* est la fille de Diderot; ce dernier, d'après ce qu'il dit lui-même dans la préface, a francisé un peu le style de Bemetzrieder.

IIIe LEÇON.

Enchaînement de modulations relatives par quinte.

LE DISCIPLE.

Qui est-ce qui vient m'interrompre?,.. ah! c'est une invitation d'aller passer quelques jours à la

campagne... Dites que je ne saurais... J'aime mieux rester... Trois jours!... Au bout de trois jours j'aurai tout désappris.

LE MAITRE.

N'y aurait-il pas un clavecin à cette campagne?

LE DISCIPLE.

Oui, mauvais, désaccordé; et je n'en perdrai pas moins trois leçons... Dites que je ne saurais.

LE MAITRE.

Si, pendant ces trois jours, vous vous exerciez au point d'exécuter un peu couramment ce que je vous laisse, je serais content, et vous auriez raison de l'être.

LE DISCIPLE, au valet.

J'irai donc... Mais priez votre maître de ma part de faire accorder le clavecin, entendez-vous?... Non, non; ne lui dites rien..... Il vaut mieux que j'écrive; c'est le plus sûr... Il n'aurait qu'à oublier ma commission ou la faire de travers, comme c'est leur usage; il y aurait de quoi me désespérer.

LE MAITRE.

Il fait beau, amusez-vous bien. Fatiguez, le plus que vous pourrez, vos pieds et vos mains. Promenez-vous beaucoup, et jouez d'autant.

LE DISCIPLE.

C'est mon projet.

LE MAITRE.

Après les fêtes.

LE DISCIPLE.

Après les fêtes.

IV^e^ LEÇON.

LE MAITRE.

Eh bien ! comment vous trouvez-vous de votre campagne?

LE DISCIPLE.

A merveille. Liberté, gaieté, bonnes gens, bon vin, jolies femmes, et belles promenades.

LE MAITRE.

Et par conséquent nos gammes et nos modulations relatives bien oubliées.

LE DISCIPLE.

Vous vous trompez.

LE MAITRE.

Tant pis pour vous. Nous sommes donc fort habile ?

LE DISCIPLE.

Les mains vont bien; mais la tête va mal.

LE MAITRE.

Qu'est-il arrivé à cette chère tête? En effet vous paraissez triste.

LE DISCIPLE.

C'est que je le suis; mais laissons cela et parlons d'autre chose. J'exécute la première roulade presque *allegro* de la main droite; pour la gauche...

LE MAITRE.

Un peu *andante*.

. . . . . .

VI^e^ LEÇON.

(L'élève joue en *la bémol* et en *mi bémol*.)

L'ÉLÈVE.

Eh bien?

LE MAITRE

Eh bien, je vois que vous allez, et que vous allez vite sans vous fatiguer.

L'ÉLÈVE.

N'en croyez rien; j'y ai mis du temps; mais aussi je possède votre première succession à l'exécuter

en causant d'autre chose... Essayons... Allons, parlez...

LE MAITRE.

Mademoiselle, vous n'avez pas borné toutes vos études à la musique?

L'ÉLÈVE.

Non assurément... Je fais des ourlets, du tri..... Je connais le prix des choses... J'ordonne très-bien un dîner, un souper... Je n'ai besoin de personne pour me coiffer, pour veiller à mon linge, à mes vêtements... Qu'en dites-vous, en vais-je moins sûrement?

LE MAITRE.

Non, continuez.

. . . . . .

VII^e^ LEÇON.

L'ÉLÈVE.

Et d'où sortez-vous, monsieur? Il y aura demain huit jours que vous n'êtes apparu.

LE MAITRE.

Je me suis un peu fourvoyé; et qu'est-ce qui ne se fourvoye pas un peu dans ce monde-ci?

L'ÉLÈVE.

Vous ne vous êtes pas douté que votre absence m'a fort souciée ?

LE MAITRE.

Je n'ai point eu cette vanité-là.

L'ÉLÈVE.

Si vous saviez les idées fâcheuses qui m'ont passé par la tête. Je me disais : Mon maître est mécontent. Je suis une petite cruche. Je n'avance pas ; il m'aura quittée. L'extrême patience avec laquelle vous enseignez achevait d'étayer mon soupçon. J'ajoutais : Il ne gronde pas comme les autres ; mais quand cela ne va pas à sa fantaisie, il vous plante là tout doucement.

LE MAITRE.

Vous vous êtes dit tout cela ?

. . . . . .

VIII^e^ LEÇON.

(*Le papa rentre et demande une sonate à sa fille ; celle-ci lui prouve par A plus B qu'elle n'a pas envie de jouer.*)

LE PHILOSOPHE.

Mademoiselle, tout comme il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Mademoiselle!... Voilà comme on dit quand on veut obtenir la chose, et vous ôter le mérite de la complaisance.

LE PHILOSOPHE.

En as-tu vraiment assez?

L'ÉLÈVE.

Papa, en pouvez-vous douter?

LE PHILOSOPHE.

Allons, point de sonate, je n'en veux point; mettons-nous à table, et soupons gaiement. Monsieur, si vous vouliez en être?

LE MAITRE.

Très-volontiers; vous êtes si rare chez vous, qu'il y faut rester, quand on a le bonheur de vous y surprendre.

XI^e^ LEÇON.

LE MAITRE.

Vous serez en majeur de *ré* avec deux dièzes... Allez dans sa quinte et vous aurez trois dièzes.

L'ÉLÈVE.

Laissez-moi faire, l'oiseau est parti. Je mêle ensemble deux passages. D'abord je vais simple-

ment par la sixte et quarte. Je m'engage dans le passage de la double dissonance qui s'ouvre par la petite sixte. J'ai donc pour basse *mi*, *fa dièze, sol dièze*, *la*.

LE MAITRE.

Je vois qu'il est tems de vous révéler les *mystères*. Sachez donc qu'il y a deux nouvelles harmonies.

L'ÉLÈVE.

Quelles?

LE MAITRE.

L'harmonie *d'emprunt* et l'harmonie *superflue !!!*

. . . . . .

XII^e^ LEÇON.

LE PHILOSOPHE.

Où en sommes-nous? sommes-nous un peu satisfaite de nous-même?

L'ÉLÈVE.

Dans les choses de mœurs, point de suffrage que je préfère au mien. C'est celui de mon cœur qu'il me faut d'abord. En affaires de sciences et même de goût, sans votre éloge j'aurais peu de confiance en celui que je m'accorderais. Monsieur Bemetz...

LE MAITRE.

Je ne vous entends pas. Parlez net, de quoi s'agit-il?

L'ÉLÈVE.

Mon papa, tout est fini, tout. Monsieur prétend qu'il n'a plus rien à m'apprendre, mais rien.

LE LENDEMAIN DE LA XII[e] LEÇON.

LE PHILOSOPHE, *sortant de son cabinet.*

Que fais-tu là de si bonne heure?

L'ÉLÈVE.

Je repasse quelque chose que je veux savoir supérieurement... Votre nuit a-t-elle été bonne?

LE PHILOSOPHE.

Bonne.

L'ÉLÈVE.

Point incommodé?

LE PHILOSOPHE.

Non; mais je crains qu'il n'en soit pas de même de M. Bemetz, qui a voulu faire les honneurs de ma table et de son pays... mais le voilà.

L'ÉLÈVE.

Arrivez donc.

LE PHILOSOPHE.

Bonjour, monsieur, comment va la tête ?

LE MAITRE.

Mal, très-mal. Me voilà brouillé avec le champagne mousseux, et pour longtems.

LE PHILOSOPHE.

Pourquoi donc ? vous avez le vin charmant.

LE MAITRE.

Mais le lendemain je suis très-maussade... Ce sont ces trois rasades qu'on m'a versées après le café qui m'ont perdu.

LE PHILOSOPHE.

N'en dites point de mal ; ce sont elles aussi qui vous ont tiré de votre sérieux.

L'ÉLÈVE.

Oh ! pour cela, vous avez été bien fou !

LE MAITRE.

Tant pis.

LE PHILOSOPHE.

Tant mieux.

L'ÉLÈVE.

Vous avez dit à madame... des choses tout à fait honnêtes et galantes, et que j'écoutais avec le plus grand plaisir.

LE MAITRE.

Cela était si aisé et si naturel avec une femme pleine d'esprit, de douceur, de grâces, de modestie et de talents.

LE PHILOSOPHE.

Et croyez-vous qu'aujourd'hui elle vous laissât baiser ses mains comme hier? Le vin a ses priviléges.

L'ÉLÈVE.

Où allez-vous, mon papa?

LE PHILOSOPHE.

Ordonner du thé pour monsieur et pour moi.

. . . . . .

UN DOMESTIQUE.

Le thé est...

LE PHILOSOPHE.

Plus de thé. J'espère, monsieur, que vous voudrez bien m'accorder un demi quart-d'heure de votre tems, dans la matinée.

LE MAITRE.

Très-volontiers, monsieur.

L'ÉLÈVE.

Papa...

LE PHILOSOPHE.

Que veux-tu ?

L'ÉLÈVE.

Que vous disiez à maman que vous êtes un peu content de moi.

LE PHILOSOPHE.

Je t'aime à la folie. (*Au maître.*) Vous passez le reste de la journée avec nous, sans doute? Le tems est doux, nous sortirons après dîner. Un peu d'air nous fera du bien à tous les trois.

Que mademoiselle Diderot a dû être forte sur le clavecin ! Et en harmonie donc !...

*
* *

J. RIEPEL.

Bemetzrieder, francisé par Diderot, n'a pas inventé l'application du burlesque dans un traité de musique, voici un devancier qui le vaut pour le moins : *Principes élémentaires de composition musicale, non pas, il est vrai, selon l'ancienne manière fantaisiste et mathématique des harmonistes circulaires, mais entièrement rédigés avec des exemples visibles ; de Rhythmopeïa, ou de l'ordonnance de la mesure, publié pour l'utilité probable de beaucoup de gens,* par Joseph Riepel, musicien de chambre de Son Altesse le prince de Thurn et Taxis ; Ratisbonne, 1754 (2e édition). La première a paru en 1752.

M. Fétis fait un grand éloge de ce théoricien, dont il n'a pas lu les œuvres, ne sachant pas la langue allemande, mais il reproduit fidèlement l'opinion de Forkel (*Littérature générale de la musique*). M. Fétis traduit inexactement le titre de l'ouvrage de Riepel, en mettant : *Eléments de la composition musicale, non absolument d'après l'ancienne invention mathématique* DU CERCLE DES HARMONISTES, etc. Il n'y avait alors pas le moindre cercle des harmonistes, mais il y avait les *harmonistes circulaires*, le *circolo di quinte e di quarte*, autrement dit *mouvement circulaire* ou passage dans tous les douze modes majeurs ou mineurs, au moyen d'une modulation sur la quinte, ou en parcourant les tons dans un ordre rétrograde en modulant sur la quarte ; et c'est de quoi se moque Riepel.

Le circolo, chez les Italiens, désignait le petit cercle ou l'O qu'on voit dans l'ancienne musique après la clé.

Voici la traduction de l'entrée en matière de l'ouvrage de *Riepel :*

CHAPITRE PREMIER.

DU RHYTHME.

LE DISCIPLE (1).

« Monsieur, le maître d'école de Monsberg vous

(1) L'auteur l'appelle tout le temps le *premier dessus*, c'est-à-dire celui qui chante la partie de *soprano*.

fait ses compliments, et vous prie de m'enseigner quelque chose dans la composition.

LE PRÉCEPTEUR.

Je me réjouis de la confiance que le maître d'école me témoigne.

LE DISCIPLE.

Il aime beaucoup monsieur, d'après ce que je sais.

LE PRÉCEPTEUR.

Je lui suis obligé pour cela. Mais peut-être que les cérémonies ne feraient que nous entraver, dès ma naissance j'ai eu en horreur le titre de monsieur. Si cela vous plaît, nous allons nous tutoyer l'un l'autre.

LE DISCIPLE.

De tout mon cœur ; de cette façon je sais qu'on y va sincèrement. Voici quelques feuilles de papier, que le maître d'école m'a remises, afin que tu puisses m'y transcrire les règles au complet.

LE PRÉCEPTEUR.

Renfermer en quelques feuilles de papier toutes les règles de la composition est moins possible, eu

égard à la mer inépuisable de la musique, que de faire passer ici le Danube par un jet d'eau (1).

LE DISCIPLE.

Mais mon maître m'a dit de tâcher d'en finir le plus vite possible avec toi; qu'après cela il continuera lui-même ma cure, pour faire de moi un homme complet.

LE PRÉCEPTEUR.

Je le crois; je connais beaucoup de maîtres d'école qui pourraient donner à deviner à bien des maîtres de chapelle, et surtout à moi. Je pense que ton maître n'est pas le dernier d'entre eux. Mais je puis te dire ceci : en deux ou trois jours nous n'en aurons pas fini avec nos écritures, surtout n'ayant pas assez de temps à moi pour m'astreindre à une brièveté claire et nette. Ainsi j'aime mieux écrire un peu par-ci, un peu par-là quelque peu de ces règles, puis étendre à mon aise ce quelque chose, que rien du tout. Bref, en quinze jours tu apprendras de moi ce que je n'ai appris qu'en quinze ans des autres, *nota bene*, à la condition que tu comprennes bien. Maintenant dis-moi, as-tu de bonnes idées et pensées dans la tête, pour les coucher sur le papier?

(1) Ici l'auteur met en note : « *Verum gutta cavat lapidem. Je ne fais ces observations que comme passe-temps, parce que je n'aime pas rester oisif quand je trouve à badiner.* »

LE DISCIPLE.

Oh! oui, si seulement je pouvais y joindre la basse.

LE PRÉCEPTEUR.

Tu apprendras cela de moi en un seul jour. Pourtant je voudrais savoir d'abord si tu as une connaissance suffisante de la division du chant. Car celui qui veut bâtir des maisons doit d'abord en avoir les matériaux.

LE DISCIPLE.

Eh bien! je vais composer tout de suite quelques danses françaises ou *menuets*, comme on les appelle, pour montrer ma capacité.

LE PRÉCEPTEUR.

Ce n'est pas, il est vrai, un grand honneur que de savoir composer des menuets; mais comme, selon l'exécution, un menuet n'est pas autre chose qu'un *concerto*, un *air*, une *symphonie*, ce que tu verras très-clairement dans quelques jours, nous allons d'abord commencer petitement et mesquinement, rien que pour en tirer quelque chose de plus grand et de plus digne d'éloges.

LE DISCIPLE.

Selon moi il n'y a au monde rien de plus facile que de faire un *menuet ;* même je me ferais fort d'en écrire couramment toute une douzaine! »

Là-dessus l'élève écrit plusieurs menuets, et le professeur les corrige.

Comme il y trouve beaucoup de fautes, il lui dit : « Mais, de par le ciel ! tu distingues à peine une note d'une autre. Dans tout ce menuet, si on peut l'appeler ainsi, il y a à peine quelques mesures chantantes ; le reste plaira à qui il voudra, quant à moi je ne t'en donnerais pas seulement une bonne pipe de tabac ! »

Et il y en a sur ce ton tout le contenu d'un in-folio.

***

« Pourquoi répéter sans cesse que l'homme ne peut atteindre à la perfection? Je connais, quant à moi, trois choses parfaites : Le 4e chant de l'*Enéide*, la colonnade du Louvre et l'ouverture d'*Iphigénie*. »

(J.-J. Rousseau.)

***

Le chant est l'œuvre du génie,
Lui seul pénètre au fond du cœur ;
La mélodie est une fleur
Dont la racine est l'harmonie.

(M. Fayolle, *Almanach des muses*, 1833.)

CHAPITRE V

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

On a souvent reproché à notre génération son amour pour la musique bruyante, pour le cuivre enfin ; mais tout bien examiné, nous restons de plusieurs coudées au-dessous de nos aïeux, de nos aïeux d'il y a quelques siècles. Voici, d'après M. Bottée de Toulmon, ce que les anciens possédaient en variétés de trompettes seulement :

1° *Tuba.* — C'est le nom générique et désignant la trompette droite.

2° *Lituus.* — Trompette de cavalerie, en forme de baton augural, un peu recourbé au bout.

3° *Buccina.* — Trompette recourbée en cercle. Comme instruments semblables il y avait en outre les suivants :

4° *Taurea.*

5° *Carnyx.*

6° *Salpinx.*
7° *Claro*
8° *Clarasius* } Espèces de clairons.
9° *Clario*
10° *Hadubba*
11° *Licinia* } Noms de trompettes cités par
12° *Siticines* } Ducange.
13° *Tubesta*

Voilà donc treize espèces de trompettes..... et il en manque. Aujourd'hui on n'approcherait même pas de ce chiffre, tout en y comprenant les trompettes droites (avec un piston) introduites par l'illustre maître Verdi dans sa marche d'*Aïda*.

En tambours, les anciens étaient aussi riches qu'en trompettes ; en voici une liste d'à peu près : *Taborellus*, *Tabornum*, *Tympanum*, *Tympanellum*, *Tympaniolum* et enfin *Flagellum*. La *Symphonie* était également un grand tambour, mettons une grosse caisse.

M. Bottée de Toulmon observe judicieusement qu'il faut un peu se méfier des monuments, renouvelés de l'antiquité à l'époque de la Restauration, et dans lesquels les divinités anciennes sont représentées avec des habitudes modernes.

Les Hébreux avaient un grand nombre d'instruments. Les enfants d'Asaph jouaient du *Nébél*, qui paraît avoir été le même instrument que le *Phesantherin* dont parle Daniel ; les enfants d'Idithun

jouaient du *Kinnor*, et ceux d'Héman des *Metsilthaïm*.

Outre ces instruments, les Hébreux en avaient neuf autres : l'*Asor* ou le *Githros* de Daniel, les *Minnim*, le *Schophar*, la *Chatsotserah*, le *Chalil*, l'*Ougab*, le *Toph*, les *Tsitselim* et les *Schalischim*.

Pendant la captivité de Babylone, les Hébreux empruntèrent des Chaldéens la *Soumphoneia*, le *Sabeka* et la *Mascheroqitha* (1).

Au moyen âge l'instrument qu'on appelait *Vielle* n'avait aucun rapport avec celui qui porte aujourd'hui ce nom ; l'ancienne vielle était un instrument généralement monté de cinq cordes et se jouant avec un archet ; ce que nous appelons vielle portait alors le nom de *chifonie*, *syfonie ou siphoine*. L'ancienne vielle, qui paraît être l'origine de notre violon, avait des sillets, et Agricola, dans son traité de *Musica instrumentalis* (1529), conseille d'enlever les sillets avec le couteau, et de jouer d'oreille.

Au XIV^e^ siècle la harpe avait vingt-cinq cordes ; Guillaume de Machault, dans son poëme du *Dict. de la Harpe*, chante les perfections de sa maîtresse : elle en avait vingt-cinq, une par corde.

Le *Luth* était monté de 11 à 24 cordes, il se jouait à la façon de la guitare, le fond ou le dos de l'instrument était voûté comme celui de la mandoline. Cet instrument a été très à la mode au XVIII^e^ siècle ; nous parlerons plus loin des joueurs de luth.

(1) *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux*, par Constant de la Molette, 1781.

Le *Tempérament* était déjà connu au XVI^e^ siècle : dans son *Toscanello*, Aaron enseigne la manière d'accorder un clavecin diatonique, et Zarlino (*Instituzioni harmoniche*) donne là-dessus des détails suffisamment étendus.

Il n'y a pas jusqu'au vulgaire *Mirliton* qui ne puisse invoquer son antique origine. Guillaume Machault (XIV^e^ siècle) parle de la *Flûte bréhaigne* ou chalumeau eunuque ; or, c'est tout simplement notre *mirliton*.

***

« Gargantua s'esbaudissoit à chanter musicalement à quatre et cinq parties, ou sus un thème à plaisir de gorge. Au regard des instruments de musique, il apprint jouer du luth, de l'espinette, de la harpe, de la flute d'alleman et à neuf trous, de la viole et de la saqueboute. » (RABELAIS.)

***

Quelques auteurs prétendent que l'invention du clavecin date d'environ 1505, et que les premiers ont été construits en Italie. M. Fétis, dans *la Musique mise à la portée de tout le monde*, constate que le clavecin existait déjà en 1530. Or, sans remonter jusqu'à l'Ancien Testament avec le Père Bonani, qui prétend trouver des traces du clavecin dans le psaume CL, il résulte d'une pièce authentique, qu'on avait déjà en 1404 un clavecin à Bruges, clavecin mis au Mont-de-Piété par l'hô-

pital Saint-Jean de cette ville. Voici l'extrait des notes de M. Van de Casteele, que le journal *la Plume* a publié à ce sujet : « A l'année 1404-1405 figure dans le compte de l'hôpital Saint-Jean une somme de 8 lb. payée au Mont-de-Piété, pour l'engagement, pendant huit semaines, d'un clavecin de grande dimension. » On lit plus loin : « En 1412-1413, une somme de 7 lb. et 4 escalins est payée pour des leçons d'orgue et de chant données à Jean Wauters ainsi qu'à Guillaume Spikinc. »

Nous aurons sans doute de nouveaux renseignements sur l'histoire du clavecin, à la suite de l'exposition qui a eu lieu cette année (1876) à Florence, à l'occasion des fêtes en l'honneur de Cristoforo, l'inventeur du clavecin.... pour les Italiens.

En 1636, les instruments de musique dont on se servait en France étaient les suivants, d'après Marin Mersenne :

Instruments à cordes :

Luth.
Tuorbe.
Pandore.
Mandore.
Guiterre.
Colachon.
Cestre.
Psaltérion.
Epinette.
Clavecin.
Manichorde.
Epinette organisée.
Harpe.
Trompette marine.
Violon.
Viole.
Lyre.
Vielle.

Instruments à vent :

Sifflet de chaudronnier.
Chalumeau.
Tornebut.
Flûte eunuque.
Flageolet.
Flûte douce.
Flûte d'allemand.
Fifre.
Cornet à bouquin.
Chalemie.
Cornemuse.
Musette.
Grand hautbois.
Basson ou Bombarde.
Fagot.
Courtaut.
Cervelat.
Serpent.
Saquebute.
Trompette.
Cor de chasse.

Les plus anciens instruments mentionnés dans l'histoire sont la lyre, la cythare, la harpe. La lyre, qui n'avait d'abord que trois cordes, finit par en avoir sept. Quant à la harpe, tant de peuples en ont réclamé l'invention avec autant de droits les uns que les autres, qu'on ne sait véritablement pas auquel accorder la préférence ou la palme.

Les perfectionnements de la harpe sont relativement modernes. En 1660, on avait déjà dans le Tyrol des harpes à crochets, mécanisme informe, il est vrai, car il fallait se servir des mains pour les faire mouvoir. En 1720, un luthier de Donauwörth (à 10 lieues d'Augsbourg), eut l'idée de faire mouvoir avec les pieds ces crochets qui montaient la corde d'un demi-ton ; cet inventeur se nomme Hochbrucker.

En 1740, Stecht, musicien allemand, introduisit la

harpe à pédales en France. Un second Hochbrucker, neveu du premier, perfectionna le mécanisme en 1770 ; puis Nadermann, luthier de Paris, améliora à son tour le système des crochets. Enfin Sébastien Erard y mit la dernière main, en créant la harpe à *double mouvement,* qui, à peu de chose près, est celle dont on se sert aujourd'hui.

M. Fétis, dans *la Musique mise à la portée de tout le monde*, où l'on trouve des renseignements intéressants sur les instruments, dit que les archéologues font monter les variétés de la *flûte* au nombre de *deux cents.*

Les ménétriers se servaient déjà du *hautbois* à la fin du XVI^e^ siècle, mais quel hautbois ! Huit trous et pas de clés : dans cet état il est même probablement antérieur au XVI^e^ siècle. On sait que le *cor anglais* est la basse du hautbois ou plutôt son prolongement dans les notes graves.

Un instrument qui est encore de la famille des hautbois, le *basson*, fut inventé en 1539 par un chanoine de Pavie nommé Afranio. La *clarinette* n'apparaît qu'en 1690 et son invention est attribuée à J.-C. Denner de Nuremberg. Il est bien entendu que tous ces instruments, lors de leur invention, étaient dans un état n'approchant guère de ce que nous les voyons aujourd'hui ; la clarinette, par exemple, n'avait alors *qu'une* clé.

Le *cor de chasse*, quoique inventé en France dès 1680, ne parut guère dans les orchestres avant 1756 ou 1757. Le cor d'harmonie, c'est-à-dire celui dont

on se sert actuellement, fut perfectionné par les Allemands ; *Hampl* découvrit, à ce que dit M. Fétis, les sons bouchés.

***

L'*orgue de Barbarie* fut mis en vogue par un habile fabricant de Modène, *Barberi*, dont il conserva le nom, un peu corrompu, car la Barbarie n'a rien de commun avec cet instrument.

Il fut perfectionné en France par Marchal, organiste à Nancy, par Bénard à Mirecourt, par Richard à Paris, et enfin par le Père Engramelle, qui publia en 1775 un ouvrage intitulé : *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts mechaniques, par le Père Engramelle, Religieux augustin de la Reine Marguerite*. Or, comme il le dit dans son avertissement, la *Tonotechnie* ne se borne pas seulement au notage des *serinettes*, *des carillons, des orgues portatifs* (1), *des automates* et des autres petits instrumens usités jusqu'à ce jour, mais elle embrasse tout ce que la musique peut produire d'intéressant.

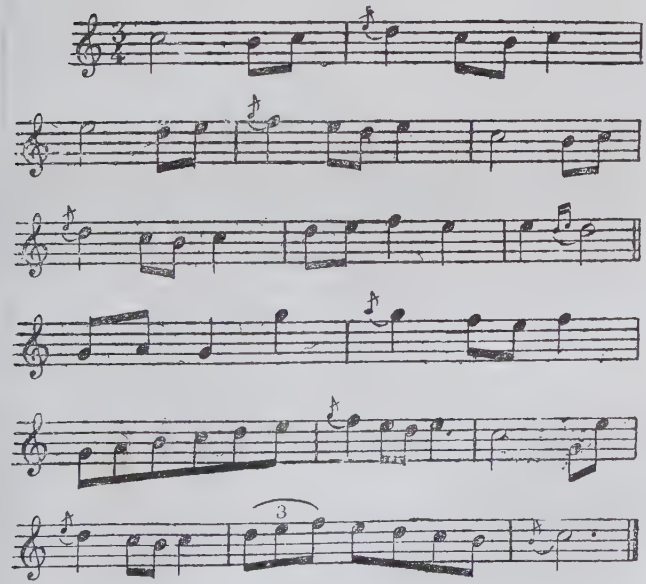
L'auteur parle d'un fabricant de carillons, nommé *Stollwerck,* établi place Dauphine, à Paris, et dont les carillons jouissaient alors d'une grande réputation.

Cet ouvrage est accompagné de planches de mu-

(1) On ne les appelait donc pas orgues de Barbarie en 1775.

sique, ce qui nous permet de dire aux amateurs de l'orgue de Barbarie quels étaient les airs favoris sur cet instrument en 1775 : 1° *La Marche du Roy.* — 2° *Badine d'Alarius.* — 3° *Menuet de Zélindor.* — 4° *Le Bûcheron.* — 5° *La Fontaine de Jouvance.* — 6° *Le Menuet du Roy de Prusse.* — 7° *Les Portraits à la mode.*

Voici le *Menuet du Roy de Prusse :*



LES JOUEURS DE VIELLE, DE LUTH, DE MUSETTE ET LES MÉNÉTRIERS.

Ces virtuoses avaient soin de compter Jubal parmi leurs ancêtres, et pour cela citaient la Genèse.

Vers l'an 1330 la confrérie de Saint-Julien des ménétriers fut établie, et alors l'instrument à la mode était la *vielle* (1). Le titre des confrères était *compagnons, jongleurs, ménestreux* ou *ménétriers*, et au lieu de dire un vielleux, on disait un *ménestrel*.

Plus tard, le *rébec* (2) succéda à la vieille jusqu'à ce que le violon abolît à son tour le rébec.

Les plus anciens jongleurs-ménétriers composaient une cohue nombreuse qu'on nommait la *Ménestrandie*. Leur emploi était de faire des tours de gibecière, de faire sauter des singes, et d'exercer dans les cercles ou devant la populace les autres fonctions de bateleur, au son des vielles dont ils se faisaient accompagner. Ces occupations déterminèrent l'ignorante et pieuse simplicité des confrères à choisir saint Genest pour leur patron. Ils crurent entrevoir une conformité avec ce saint, qui de bateleur païen, se fit chrétien, et fut martyrisé à Rome en plein théâtre, en présence de l'empereur Dioclétien (an 303).

Les jongleurs et appointeurs de vielle, ayant fait

(1) La vielle se jouait alors avec un archet, *voyez* page 87.

(2) Le *rébec* était une espèce de violon à trois cordes.

divorce avec les singes après l'érection de leur confrérie, firent des règlements en 1397, sous le titre de *ménestrels*. En 1407 ces règlements furent renouvelés, et comme il y avait des *dessus* et des *basses* de rébec, ils s'intitulèrent *ménestrels, joueurs d'instrumens tant hauts que bas*. Ils demandèrent en cette qualité la confirmation de leurs statuts au roi Charles VI, qui les approuva par Lettres, portant :

« *Charles, par la grâce de Dieu, Roi de France, sçavoir faisons à tous présens et à venir, nous avons reçu l'humble supplication du Roi des ménestrels et des autres ménestrels, joueurs des instrumens tant hauts comme bas, contenant, comme dès l'an* 1397, *pour leur science de ménestrandise, faire et entretenir selon certaines ordonnances, par eux autrefois faites, et que tous ménestrels, tant joueurs de hauts instruments comme bas, seront tenus d'aller par-devant ledit Roi des ménestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après déclarées.* (Suivent les ordonnances, qui ne parlent que des noces et des ménestrels.)

« *Donné à Paris, le* 24 *avril* 1407 (1). »

La dynastie des *Rois des ménestriers* n'est pas exactement connue. On sait seulement qu'après la mort de *Constantin*, fameux violon de son temps, la

(1) *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, en faveur des musiciens du royaume.* Paris, Ballard, 1774.

couronne passa en 1657 à *Dumanoir* I^er^, ensuite à *Dumanoir* II, qui, par une abdication volontaire et généreuse, occasionna une anarchie en 1685.

Louis XIV vit indifféremment l'extinction de cette royauté, et il déclara même qu'il ne jugeait pas à propos de la ressusciter.

Nous trouvons à cette époque une chanson à ce sujet dans la *Suite de la muse guerrière, ou nouveau recueil de chansons, sur les afaires du tems, comme aussi des airs d'opéra et autres, à Crémone, chez Pasquin le Savoyard, à la rue des Prisonniers*, 1703 :

Messieurs les maîtres violons
Jouez maintenant des chansons
A l'honneur de ce roy de France,
Car, puisqu'il a su de votre art
Augmenter encor sa Finance,
Qu'il en ait part, qu'il en ait part,
Qu'il en ait part, qu'il en ait part.

Comme messieurs les savetiers,
Et comme les maîtres Fripiers,
Votre corps s'érige en Maîtrise,
Vous pourrés jouer hardiment
Toujours sottise sur sottise
Gaillardement, gaillardement (*bis*).

Vous ne devez plus craindre rien,
En ayant un Roy très chrétien
Pour protecteur de la canaille;
Joués ainsi qu'il vous plaira
A Paris ou bien à Versaille
Les opéras, les opéras (*bis*).

Ma Foy, si vous n'oubliés pas
De lui présenter vos ducats,

Un jour, il vous fera tous nobles;
Car la noblesse d'aujourd'hui
Auprès de luy sans Rosenobles
N'a plus d'appuy, n'a plus d'appuy (*bis*).

La Noblesse et les Parlemens
Savent bien depuis quelque temps
Qu'aucun d'entre eux n'ose rien dire;
Ce sont des ours emmuzelés,
Que Louis fait très bien conduire
Tous par le nez, tous par le nez (*bis*).

Mais joués surtout un beau ton
A l'honneur de la Maintenon,
Quand Louis n'en devroit point rire,
Car la sultane d'aujourd'hui
N'a pas sur le Turc tant d'empire
Qu'elle a sur luy, qu'elle a sur luy (*bis*).

Nous quittons les ménétriers et leur roi, sur lesquels on trouvera d'amples détails dans l'ouvrage cité : *Recueil d'édits*, etc., et nous revenons aux joueurs de luth.

Piganiol de la Force, dans sa *Description de Paris*, en parlant de Saint-Germain-l'Auxerrois et des personnes illustres qui y sont enterrées, cite *Jacob*, connu sous le nom de *Polonais*, parce qu'il était né en Pologne. Il vint fort jeune en France et y fut regardé comme le plus excellent joueur de luth de son siècle. Ballard imprima quantité de pièces de sa composition, et parmi ces pièces ses *gaillardes* sont celles que les musiciens estimaient le plus. Il mourut l'an 1605, âgé de soixante ans.

René François, déjà cité au commencement de ce livre, n'a garde d'oublier le luth dans son *Essai des*

merveilles de nature : « On fait dire au *luth* tout ce qu'on veut, et fait-on des auditeurs tout ce qu'on veut. Quand un brave joueur en prend un, et pour taster les cordes et les accords, se met sur un bout de table à rechercher une fantaisie : il n'a si tost donné trois pinçades et entamé l'air d'un fredon qu'il attire les yeux et les oreilles de tout le monde ; s'il veut faire mourir les chordes sous ses doigts, il transporte tous ces gens, et les charme d'une gaye melancholie, si que l'un laissant tomber son menton sur sa poictrine, l'autre sur sa main, qui laschement s'étend tout de son long comme tiré par l'aureille ; l'autre a les yeux tous ouverts, ou a bouche ouverte, comme s'il avait cloué son esprit sur les chordes ; vous diriez que tous sont privez de sentiment, horsmis l'ouye, comme si l'ame ayant abandonné tous les sens, se fut retirée au bord des aureilles, pour jouyr plus à son aise de sa puissante harmonie : mais si, changeant son jeu, il ressuscite ses chordes, aussitost il remet en vie tous les assistans, et leur remettant le cœur au ventre, et l'âme ès sentimens, à qui elle avoit esté volée, ramène tout le monde avec estonnement, et faict ce qu'il veut des hommes. »

M. *Michon* est l'auteur d'un livre de musique pour *vielle ou musette* qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire. Cela s'appelle : *Amusemens de chambre avec basse continue, dédié à M. Lerebours, conseiller au Parlement.*

En tête du premier morceau se trouve l'auto-

graphe, je devrais dire l'orthographe que voici : *Lon nora labonter de jouer tous sais air sur la premier lignne atandus que le graveur sais tromper.*

M. Fétis a oublié ce professeur de vielle et de musette dans sa *Biographie des musiciens.*

Il paraît, au reste, que les joueurs de vielle et de musette n'étaient pas généralement des aigles pour le style et l'orthographe. A la même bibliothèque du Conservatoire, on trouve de nombreuses compositions de *Chédeville le Cadet,* entre autres *la Fête de Cléopâtre* pour deux musettes. Dans cette *Fête de Cléopâtre*, ou *Double de Bacchus*, on lit : *L'on observera que les deux chalumeaux sois biens dacord ensemble pour que les deux partye touche plus agréablement l'oreille.*

Le *Mercure de France*, juin 1739, cite des fragments d'une lettre de l'abbé *Carbasus,* lettre que quelques auteurs ont faussement attribuée à Gouget.

Carbasus est évidemment un nom supposé. Quoi qu'il en soit, il y a dans la lettre de cet abbé : « La *musette* et la *vielle* n'ont pour principal objet qu'un *dessus ;* tout le bruit qui les accompagne est un charivari continuel, auquel on peut ajouter le croassement des grenouilles pour accompagnement ; et pour contre-basse le murmure ou ronflement que fait la roue d'un coutelier.

« Si l'on dépouille la vielle de ses bourdons, on entendra un dessus maigre et déplaisant, quand il

sera privé de la confusion qui cachait ses défauts, et la méprise serait grave de comparer ce dessus à la beauté de celui d'un violon, tout autrement articulé avec l'archet. On doit donc conclure que la vielle en tout ou en partie est très inférieure, et qu'elle ne peut convenir qu'à des villageois totalement ignares de bonne musique.

« Que peut-on penser du goût de plusieurs symphonistes qui, loin de refuser de concerter avec ces instruments, se confondent volontiers avec le cornement perpétuel de leurs insupportables bourdons? Ignorent-ils que le sérieux est l'antipode de ces instruments burlesques?

« Ce n'est point le goût, encore moins la raison, mais la mode qui a arraché ces instruments de la main des aveugles et des pâtres, chez lesquels nos ancêtres les avaient relégués. Leur facilité les a rendus communs, sans leur donner plus de mérite.

« Il faut même devenir pantomime pour leur attirer quelque succès, et sans les grimaces de ceux qui en jouent, ils ne seraient pas supportables aux oreilles musiciennes, après qu'on les a écoutés pendant plus d'un quart d'heure.

LA MARQUISE.

« J'ai joué autrefois de la guitare... et j'en ai là une très ornée qui m'a coûté bien de l'argent...

LE MAÎTRE.

« Comme il est nécessaire d'avoir deux vielles,

et que la guitare n'est plus à la mode, je vous en ferai faire une *vielle organisée*.

LA MARQUISE.

« Quoi ! sacrifier cet instrument pour...

LE MAITRE.

« Eh ! madame, votre scrupule m'étonne ; vous n'êtes donc pas informée que c'est le seul usage que l'on fait aujourd'hui des théorbes, des luths et des guitares ? Ces instruments gothiques et méprisables sont en dernier ressort métamorphosés en vielles : c'est là leur tombeau. »

***

Traité de la Viole, par Jean Rousseau, *maître de musique et de viole, demeurant rue des Boucheries, proche le petit marché, devant la barrière, au Soleil-d'Or, chez un bonnetier, faubourg Saint-Germain.* (Paris, Ch. Ballard, 1687.)

Ce traité est précédé d'une dissertation curieuse sur l'origne de la viole, où l'auteur n'hésite pas à dire que si Adam avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole, et s'il n'en a pas fait, c'est que le paradis terrestre était un lieu si charmant et si rempli de délices, que toutes les inventions des sciences et des arts en auraient plutôt diminué les charmes que de les augmenter ; ainsi, il ne faut pas demander pourquoi Adam n'y a point fait d'instrument. En second lieu, après avoir été chassé du

paradis terrestre, il en pouvait faire, à la vérité, mais pouvait-il le vouloir dans la douleur qu'il conçut du malheur où son péché l'avait réduit?

N'osant, d'après cela, mettre l'invention de la viole sur le compte du premier homme, l'auteur la met sur celui de ses enfants, et il est convaincu que l'instrument appelé *Cithara* dans l'Ecriture Sainte était, sinon une viole parfaite, du moins quelque chose d'approchant, que la suite des siècles a perfectionné, mais, qui à coup sûr, a été en usage longtemps avant le déluge..... « Et, quoiqu'il semble que le déluge universel en ait dû ensevelir la mémoire dans ses eaux, il suffit que quatre hommes, leurs femmes et leurs enfants en aient été préservés, pour que le souvenir des instruments en usage avant ce désastre ne permît pas qu'ils fussent longtemps sans en faire et en jouer. »

Plus loin, Rousseau invoque le témoignage de Folengius, qui dit positivement que « l'instrument que l'on nommait *nablum* ou *psalterium* parmi les Hébreux était ce que nous appelons présentement viole, et qu'il était estimé le plus noble de tous les instruments, parce que quand les soixante et dix symphonistes qui jouaient de la trompette, des tymbales, de la lyre et autres instruments étaient rassemblés pour faire leur concert, le roy seul jouait de celui-ci. »

L'auteur tient si âprement à l'antiquité de la viole, qu'il la reconnaît non-seulement dans la *cithare* et le *psaltérion,* comme nous venons de le dire, mais

dans le *machul*, dans le *minnim* de l'orchestre du roi David, y compris le *haghniugab;* puis encore c'est l'instrument appelé *sambuca;* bref, s'il l'avait osé, il aurait sans doute représenté Dieu jouant de la viole, tandis qu'il créait le monde.

Parmi les célèbres joueurs de viole, il faut citer Maugars (1), Hottmann, le Père André, Sainte-Colombe, Marais, etc.

Parmi les instruments nouvellement inventés..... en 1780, nous ne pouvons omettre la *viole d'Orphée*. Le monde musical fut initié à cette nouveauté de la façon suivante : *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à* 3, *à* 4 *et à* 5 *cordes, de la quinte ou alto et de la* VIOLE D'ORPHÉE, *nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole, utile au concert pour accompagner la voix et pour jouer des sonates, etc.*, par M. Corrette (2).

A dire vrai, ce n'était qu'une demi-invention, comme celle de faire des guêtres avec des pantalons sur le retour. Voici l'auteur qui parle : « L'ancienne Basse de viole, après avoir brillé à la cour et à la ville, à la fin du XVII^e^ siècle et au commencement de celui-ci, se vit préférer le violoncelle. Malgré la défense qu'en prit M. l'abbé Le Blanc, docteur en droit, dans son livre intitulé : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pré-*

(1) Voir le livre d'Ernest Thoinan : *Maugars, célèbre joueur de viole*.Paris, Claudin, 1866, in-12.

(2) M. Fétis ne cite pas cette Méthode dans sa nouvelle édition de la *Biographie des musiciens*. Voyez Corrette.

tentions du violoncelle, elle périt d'orgueil à ses yeux, et fut trop heureuse de se retirer dans un petit sentier des Champs-Elysées (1), où elle a fait sa cinquantaine dans un silence perpétuel, et sans être regrettée d'aucun amateur.

« L'essai que je fais aujourd'hui de la retirer de son exil dans la manière d'en jouer expliquée au chapitre dixième, me fait croire qu'elle durera présentement aussi longtemps que le jeu de l'Oie renouvelé des Grecs.

« Je la présente au public sous le nom de *viole d'Orphée*, parce que je suppose qu'Orphée, pour charmer la cour infernale quand il fut pour retirer des enfers sa chère Euridice, choisit l'instrument le plus mélodieux, le plus touchant et le plus analogue à la voix, telle qu'est en effet notre *viole d'Orphée*, sur laquelle on pourra jouer non-seulement la basse continue, mais encore des sonates, sans avoir l'embarras de démancher à tout moment, car ce n'est que la différence des sons aigus qui peut faire plaisir à l'oreille et non la difficulté de les exécuter.

« Les dames, en jouant de notre *viole d'Orphée*, n'en paraîtront que plus aimables, l'attitude en

(1) C'est sans doute là qu'habitait l'abbé Leblanc. M. Fétis nous raconte que cet auteur bizarre et enthousiaste, ne trouvant pas d'imprimeurs à Paris pour sa *Défense de la viole*, l'envoya à Amsterdam. Lorsqu'il apprit que Pierre Mortier consentait à l'imprimer, il en fut si transporté de joie, qu'il partit pour la Hollande en l'état où il se trouvait quand la nouvelle lui parvint, c'est-à-dire en robe de chambre, en pantoufles et en bonnet de nuit.

étant aussi avantageuse que celle du clavecin. Si les dames n'ont point adopté le violoncelle, c'est la difficulté de démancher pour exécuter les *clés d'ut* et la dureté des cordes qui en sont cause ; aussi les instruments agréables comme clavecins, orgues, harpes, guitarres, mandolines, quintons, cistres et la viole d'Orphée, sont plus analogues à la douceur de leur caractère (vil flatteur !) que les hautbois, bassons, trompettes, cors de chasse et timballes. »

Voici le passage le plus curieux de cette préface : « Je crois qu'il est inutile d'avertir ceux qui portent des lunettes et qui jouent à côté du clavecin, d'en avoir de longue vue. Je me souviens d'avoir été dans un concert d'une petite ville d'Angleterre, où je vis un trio de lunettes au clavecin, dont chacun des concertants se disputait la préséance du pupitre avec la tête : de sorte qu'après que les têtes se furent heurtées l'une contre l'autre, le chanteur, qui était un castrat nouvellement arrivé d'Italie, ne se trouvant pas à son aise pour voir, quoique avec trois paires de lunettes sur le nez, s'avisa de se mettre à califourchon sur la bosse du claveciniste ; mais cet avantage ne lui dura guères, parce que celui qui jouait de l'archiluth, à côté de ce groupe grotesque, avait (malheureusement pour lui) une jambe de bois : comme il jouait debout et (malgré le télescope qu'il portait sur son nez de betterave) ne voyant pas mieux que les deux autres, à force de battre la mesure, tantôt sur le dos du castrat et tantôt sur celui du bossu, leur faisant signe de tourner le

feuillet au *Da Capo* à la manière hébraïque (en rétrogradant), sa jambe de bois vint à glisser, ce qui leur fit faire à tous la chute de Phaéton. Un amateur de la nouveauté, qui était là spectateur, se mit à crier : *Bravo, bravo !* »

LE VIOLON.

En parlant du violoniste *Woldemar,* M. Fétis dit que le manuscrit des *Commandements du violon* s'est égaré. Il en cite pourtant une douzaine de vers, de mémoire, mais ce n'est pas bien exact. Quoi qu'il en soit, et comme cette facétie a été imprimée, ce que paraît ignorer M. Fétis, nous allons la transcrire en entier :

COMMANDEMENTS DU VIOLON

Par WOLDEMAR.

Premier Décalogue.

1. Le son jamais ne hausseras,
   Ni baisseras aucunement.
2. Mesure tu n'altéreras,
   Mais frapperas également.
3. L'archet toujours tu maintiendras
   Permanent et solidement.
4. Symphonie tu sabreras
   Hardiment, vigoureusement.
5. Doucement accompagneras,
   La femme principalement.
6. Le grand Allegro joueras
   Fièrement, mais modérément.
7. Romance tu soupireras
   Tendrement, amoureusement.

8. Dans l'Adagio fileras
Le son purement, largement.
9. Pour le Largo, tu gémiras
Tristement, mais sensiblement.
10. Le Rondo tu caresseras
Vivement et légèrement.

Second Décalogue.

1. En Concertos tu choisiras
Viotti préférablement.
2. Le faible tu n'écraseras,
Afin d'agir honnêtement.
3. Dans le Duo ne chercheras
A briller exclusivement.
4. La Sonate tu chanteras
Sagement et correctement.
5. Dans le Trio ne broderas,
L'auteur suivras exactement.
6. A l'orchestre tu ne feras
Que la note tout uniment.
7. Sur toutes clefs transposeras,
Pour accompagner sûrement.
8. En Quatuor ne forceras
Que pour la chambre seulement.
9. Au chef d'orchestre obéiras
Docilement, aveuglément.
10. En public tu ne trembleras,
Ni devant les Rois mêmement.

LA GUIMBARDE.

L'histoire des instruments de musique a été l'objet des recherches de beaucoup de savants. Les premiers documents dont on se soit servi sont la *Genèse*, puis quelques peintures d'anciens vases égyptiens et étrusques. Ces documents incomplets expliquent les nombreuses et diverses interprétations aux-

quelles ces sources premières ont donné lieu. N'a-t-on pas été jusqu'à vouloir démontrer que la *guimbarde* est l'un des plus anciens instruments de musique, et n'est autre chose que la *lyre* dont l'invention est attribuée à Tubalcain par l'Écriture Sainte? Le livret qui renferme ces choses a pour titre : *Essai sur l'antiquité et le mérite de l'instrument nommé communément* bombarde (1), petite lyre *ou* trompe d'Allemagne, *par M. D***, des académies de,* etc., etc. *Nancy, Ve Leclerc*, 1779. (24 pages in-12.)

L'auteur, s'appuyant sur le métier même de Tubalcain, dit que cet ouvrier forgeron a dû inventer un instrument qui se rapportât à son métier, un instrument en métal enfin, et non une lyre en bois avec des cordes de boyaux, ce qui exigeait nécessairement des connaissances beaucoup plus étendues que celles nécessaires pour la fabrication d'une guimbarde.

Le facétieux auteur de cette dissertation dit qu'il est probable que c'est sur la petite lyre (guimbarde) qu'a été chanté le cantique de Moïse, lorsqu'il eut fait passer la mer Rouge à son peuple. Il n'est pas naturel d'imaginer qu'une nation qui fuyait avec précipitation, dont le départ s'opéra dans une seule nuit, qui était surchargée d'une multitude de choses nécessaires à la vie, se soit amusée à emporter des inutilités; au lieu qu'il est

(1) La guimbarde s'appelait alors bombarde.

possible de croire qu'ils emportèrent dans leurs poches des bombardes, dont le poids et le volume ne devaient pas beaucoup les incommoder. Nous devons encore avoir à peu près la même idée relativement à l'instrument dont se servait le Roi-Prophète lorsqu'il chantait et dansait devant l'Arche. Les interprètes l'ont nommé *harpe ;* les peintres le peignent avec cet instrument, mais il est plus plausible que c'était la bombarde. Le dessinateur du bon ton l'aura par la suite convertie en lyre, et cette dernière forme se sera encore altérée sous le pinceau des peintres, qui auront voulu exercer leur talent dans la variété ; elle sera devenue harpe. Quelle apparence, en effet, que ce roi, déjà vieux, ait pu sauter et danser devant l'Arche pendant un espace de temps assez considérable, s'il eût porté une harpe suspendue à son cou ! car, si légère qu'elle eût pu être, à la longue elle serait devenue très-pesante, sans y ajouter l'embarras que devait procurer son volume et qui aurait nécessairement beaucoup gêné la cadence du pas.

« Est-il instrument moins volumineux, plus portatif que la guimbarde ? A peine s'apercevrait-on du poids d'une douzaine. A la ville, à la campagne, dans les combats même, on peut en porter une. *Achille* s'en servait à la guerre de Troie, et les soldats romains en portaient toujours. »

C'est ce qu'on appelle chérir, non pas l'histoire ou la vérité, mais la guimbarde.

CÉRÉMONIAL DES JOUEURS DE TROMPETTES ET DE TIMBALES.

Imprimé à Dresde (Saxe) sans date.

Ce livret rare, écrit en allemand, a pour titre : *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Paucker.*

(*Observations utiles sur l'art libéral et privilégié des joueurs de trompette.*)

1. Qu'y a-t-il à connaître sur l'invention de cet art?

— Qu'il est très-célèbre, vu son antiquité.

2. Comment peut-on prouver son antiquité?

— Tant par l'Écriture Sainte que par le témoignage de beaucoup de divins écrivains.

3. Comment prouve-t-on l'antiquité de cet art par l'Écriture Sainte?

— Moïse, d'après l'ordre du Tout-Puissant, fit fabriquer par Bezaleel deux trompettes en argent, comme on voit au x^e^ chapitre du IV^e^ livre de Moïse. A l'aide de ces trompettes on rassemblait autour du tabernacle le peuple d'Israël, et elles remplissaient alors le même office que les cloches d'aujourd'hui.

4. Trouve-t-on d'autres preuves dans l'Écriture Sainte?

— A la consécration du temple fastueux construit par Salomon, cent vingt lévites se tinrent près de l'autel en jouant de la trompette.

5. Qu'observe-t-on encore dans l'Écriture Sainte?

— Que les murs de la ville de Jéricho s'écroulèrent miraculeusement au son des trompettes jouées

par les lévites, après avoir fait sept fois le tour des remparts de cette ville.

6. Y a-t-il encore d'autres citations dans l'Écriture Sainte?

— On y apprend que non-seulement saint Jean dans l'Apocalypse entendit sept anges jouer de la trompette, mais aussi que le jugement dernier sera annoncé à tous les peuples morts et vivants au son des trompettes, jouées par la troupe des anges.

7. Est-ce qu'on parle aussi des timbaliers dans l'Écriture Sainte?

— Oui, car nous trouvons dans le XV^e^ chapitre du II^e^ livre de Moïse cette nouvelle positive, que la prophétesse Miriam, sœur d'Aaron, après le passage de la mer Rouge, entonna avec toutes les femmes en l'honneur du Très-Haut un chant sur les timbales.

8. Dans quel endroit fait-on encore mention des timbales?

— Dans le XI^e^ chapitre des Juges on dit qu'après une grande victoire remportée par Jephta sur les enfants d'Ammon, sa fille vint à sa rencontre avec des timbales. De même le roi David engage le peuple juif à célébrer la fête des Tabernacles, dans le LXXXI^e^ psaume : « Faites venir les timbales, que la trompette résonne à l'arrivée de la nouvelle lune (1). »

9. Qu'y a-t-il à retenir parmi les écrivains profanes?

— Qu'au commencement la trompette n'était pas

(1) Il n'y a rien de semblable dans le psaume LXXXI

connue des Grecs, c'est pourquoi ils se servaient du coquillage en forme de spirale, appelé *Buccinas*, consacré aux dieux marins chez les poëtes. *Higinus* nous apprend aussi que *Tyrrhenus*, fils d'Hercule, fut le premier qui sonna de ces conques marines, afin de rassembler de nouveau le peuple des campagnes qui s'était enfui.

10. Qu'y a-t-il de plus à observer sur l'invention des trompettes?

— Qu'un poëte difforme et boiteux nommé Dircæus ou Tyrtæus apprit aux Lacédémoniens l'art de faire les trompettes dont ils se servirent dans leurs combats contre les Messéniens, et qu'ils remportèrent la victoire.

11. A part cela à qui attribue-t-on l'invention des trompettes?

— Pline et Virgile disent que cet instrument a été révélé et enseigné aux Tyrrhénéens par *Piseus*, aux Lacédémoniens par *Dircæus*, et enfin aux Doriens par *Helegius*, fils de *Tyrrhenus*. En même temps Pausanias nous apprend qu'*Osiris* fit connaître cette invention aux Egyptiens.

12. Trouve-t-on un artiste célèbre parmi les anciens?

— Le père du célèbre *Isocrate*, qui vivait 420 ans avant Jésus-Christ, était un fabricant de trompettes, et acquit avec cet art beaucoup de richesses; il avait de nombreux ouvriers.

13. Pourquoi l'art de la fabrication des trompettes n'est-il pas répandu chez nous?

— Pendant longtemps on a laissé, sans aucune loi ni règlement, un chacun faire des trompettes, quoiqu'on ne puisse pas dire que parmi les paysans et les niais il n'y ait pas moyen de rencontrer d'habiles artisans.

14. Où et quand cet art a-t-il eu des lois?

— L'an 1635 les fabricants de trompettes de Nuremberg ont obtenu de bons règlements et de bonnes lois, donnés par de nobles et sages conseillers, et mis leur art sur un bon pied.

15. Quelles espèces de trompettes fabrique-t-on?

— Différentes espèces, entre autres : 1° des *trompettes allemandes et ordinaires ;* — 2° des *trompettes françaises*, qui sont un ton plus haut que les premières ; — 3° des *trompettes anglaises* qui sont d'une tierce entière plus hautes que les allemandes ; — 4° des *trompettes italiennes* et formant des circonvolutions ; il faut ajouter aussi les marteaux d'armes, les cannes à trompette, de même que les cors de chasse.

16. En quoi les trompettes rendent-elles service?

— Aussi bien pour les événements joyeux que tristes : aux temps de guerre et aux temps de paix.

17. Expliquez-vous davantage.

— Les fêtes du Seigneur, au dedans et au dehors de la communauté, sont annoncées par des trompettes, ainsi que Dieu l'ordonne dans l'Ancien Testament : « Si vous êtes joyeux à vos fêtes et à vos nouvelles lunes, faites entendre le son des trom-

pettes. » (IV^e^ livre de Moïse, x^e^ chapitre.) Les trompettes se font aussi entendre joyeusement aux entrées solennelles, aux tournois et autres divertissements des grands seigneurs. On sait que le son des trompettes n'anime pas seulement les soldats, mais qu'il leur rappelle ce qu'ils ont à faire. Dans quelques grandes villes il est d'usage qu'une trompette annonce les exécutions capitales, ainsi que M. Dœpler nous l'apprend dans son *Théâtre des peines corporelles et capitales*. Même on se sert de la trompette à l'enterrement de grands seigneurs et officiers et à celui de vaillants soldats à cheval.

18. Ne peut-on pas citer, d'après l'histoire ancienne, des exemples d'après lesquels on voit qu'on tenait les joueurs de trompette en grand honneur?

— On voit dans Cicéron que de tout temps les joueurs de trompette ont été exempts de tout service, quand cet auteur fait l'éloge de *Sextus Nœrius* pour sa belle voix. De même Hérodote parle avantageusement de *Talthybius*, joueur de trompette d'Agamemnon; *Achias* un joueur de trompette grec, couronné trois fois aux jeux Olympiens pour sa façon de jouer, eut une statue érigée en son honneur. La fille d'*Aglaidi Megaclès* jouait si supérieurement de la trompette, que tout le monde s'en extasiait. Les poëtes donnent beaucoup d'éloges à *Misène*, le trompette d'Enée, que les dieux marins provoquèrent à une lutte sur la conque marine.

Homère célèbre *Stentor* comme un excellent joueur de trompette.

19. Qu'y a-t-il en outre de remarquable à signaler sur les joueurs de trompette ?

— Ceci : 1° Le savant italien *Porta*, dans sa *Magia naturale*, a décrit *les trompettes à feu* (*Feuer Trompete*), qui produisent un son terrible et un grand dommage dans les combats. — 2° A Nuremberg on a fabriqué pour Sa Majesté impériale et royale un cor de chasse en argent. — 3° Charlemagne avait un cor, suspendu très-haut, avec lequel il rassemblait ses armées environnantes. — 4° La *Fama* (renommée) des païens est représentée avec deux trompettes. — 5° Les Juifs ont appelé le nouvel an (*festum clangoris tubarum*) la fête du son des trompettes, parce que dans le temple, les prêtres excitaient le peuple à remercier Dieu pour les bienfaits reçus dans le courant de l'année écoulée, au son des trompettes. — 6° Le mot *trompette* est également le nom qu'on donne au château fort de Bordeaux en France, dans lequel on enferme les prisonniers d'État. — 7° Les joueurs de trompette ont la même liberté que possédaient anciennement les hérauts d'armes, et peuvent passer en toute assurance à travers les troupes ennemies, après avoir donné leur *signal*. — 8° Il n'est que trop connu que les joueurs de trompette et les *ménétriers* (*Stadt-Pfeiffer*) n'ont jamais pu coucher ensemble dans la même écurie, comme on dit. De même les Latins, dans les temps anciens, ont fait sentir la différence des deux professions, par le proverbe : *Tibiam tubæ comparas* (tu compares la flûte à la trompette),

en d'autres mots : tu compares un joueur de flûte, ou quelque chose de peu, avec un joueur de trompette, ou quelque chose de meilleur. — 9° Enfin, il est à remarquer qu'une forte tête a rangé côte à côte quelques timbales de différentes grosseurs selon la gamme connue *ut re mi fa sol la*, et a orné ce scientifique jeu de timbales de la suscription :

Ut relevet *mi*serum *fa*tum *sol*itosque *la*bores
Ævi : sic dulcis musica noster amor.

(Quand le sort et le destin nous écrasent, le cœur abattu se relève par la douce harmonie.)

Quel dicton les amateurs de cette profession doivent-ils avoir constamment dans leur pensée?

Psaume XXXIV, verset 4 : *Je veux toujours louer le Seigneur, sa louange doit être constamment dans ma bouche;* et psaume CL, versets 3-6 : *Louez-le avec des timbales : ce qui respire loue le Seigneur. Alleluia.*

(Suivent les priviléges, lois et ordonnances concernant la noble société des joueurs de trompettes et de timbales, leur apprentissage, etc.)

Le volume a 43 pages.

*
* *

LE TAMBOURIN.

On a publié en 1864 à Aix un livre qui a pour titre *Lou Tambourin*. Cet in-octavo renferme l'histoire de l'instrument provençal, une méthode du galoubet et du tambourin, et enfin des airs nationaux de la Provence.

L'auteur, *F. Vidal* cadet, est un homme non-seulement convaincu, mais enthousiaste de son instrument (le tambourin), qui lui a valu une couronne d'olivier aux jeux floraux de Santo Ano d'At (Sainte-Anne d'Apt).

Il nous dit que *les lettrés et les savantasses* de notre époque font remonter le tambourin à 600 ans avant Jésus-Christ, mais cela ne lui paraît pas suffisant, il préfère en attribuer l'origine aux Saliens qui, en langue celtique, l'appelaient *Tabulin*.

Le galoubet et le tambourin se jouent par le même instrumentiste. Chédeville, élève du célèbre Chateauminois, a publié une méthode de galoubet que M. Vidal critique fort, prétendant qu'il n'y entendait rien. « Qu'on se figure un *Francihot* enseignant à un Provençal à jouer du galoubet : autant vaudrait-il apprendre à parler français d'un Chinois. »

Pauvre Chédeville !

L'auteur, pénétré de son sujet, n'approuve naturellement que les opéras où il y a des solos de tambourin, et à ce sujet il ajoute : « Il est à regretter, juste au moment où j'imprime ces pages (1), que l'auteur de *Faust*, le compositeur Charles Gounod, après s'être venu inspirer de notre poésie et de nos chants au pied des Alpines, n'ait pas introduit sérieusement le tambourin dans sa nouvelle œuvre

(1) M. Vidal est typographe ou plutôt compositeur-imprimeur, comme il le dit lui-même.

de *Mireille*. Il en a bien mis un pour la farandole que l'on danse au deuxième acte, mais la musique qu'il est censé jouer est tout bonnement exécutée par l'orchestre. Voilà la profanation, la pensée anti-provençale qui fait mettre un joueur postiche à la place d'un véritable tambourinaire, s'accordant si aisément avec les autres musiciens !!! »

Une des plus belles fêtes musicales (à la façon provençale) eut lieu en 1852, à l'archevêché d'Aix, pour le passage du prince-président : « quarante *bachas* (gros tambours) et soixante *tambourins* y firent un tapage à mettre en danse tous les soldats de l'Empire ! »

Peccaïre !

Après avoir cité quelques vers célébrant les instruments de la Provence, le flûtet, les palets, les timbalons, les timbales et cymbalettes, M. Vidal conclut : « On voit donc que nos ancêtres ne se privaient pas de musiquer sans l'aide des *saxhorns*, *saxophones* (1) et *sax-trombas*, musique mécanique qui vient tout révolutionner, et sans la voix formidable des bourdons et des bombardons formant aujourd'hui l'artillerie musicale par les sons qu'ils vomissent de leur narines de cuivre. »

Tout cela n'est pas très-français, mais on devine de reste ce que l'auteur veut dire.

Le tambourin, non-seulement comme instru-

(1) Il ignorait sans doute que le saxophone est un instrument d'une sonorité très-douce.

ment, mais comme objet d'art, devrait se trouver dans tous les salons bien hantés : « Nous ne serions pas étonné, continue l'auteur, de le voir à Paris, la capitale universelle des beaux-arts, figurant parmi les autres *appareils* musicaux, soit au Conservatoire des Arts-et-Métiers dans la salle des instruments, soit au musée instrumental du Conservatoire de musique, où il devrait avoir une place honorable. »

M. Vidal semble ignorer que le musée du Conservatoire possède depuis fort longtemps le tambourin de la reine Pomaré.

Encore deux souhaits de M. Vidal :

1° Que la ville d'Aix ait une *rue du Tambourin ;*
2° Qu'au Conservatoire de la susdite ville il y ait une classe de galoubet et de tambourin.

Enfin nous arrivons à la conclusion qu'on croirait sortie de la plume de Castil-Blaze : « Des musiciens fanfarons, ayant plus de jactance que de savoir-faire, ont affiché un air de dégoût et de mépris, et ces petits messieurs-artistes croiraient s'humilier en jouant de notre instrument (ni plus facile ni moins agréable et important qu'un autre), et ce serait hors de saison, sans doute, pour ces hâbleurs, d'apprendre gentiment à en toucher.

« Pauvres freluquets ! qui ne savent que bavarder à tort et à travers ; espèces de *Franchimans* bâtards, mauvaises greffes desséchées dans nos rameaux reverdis, fils ingrats qui renient leur vieille langue romane, ce parler sonore et harmonieux

comme une musique, le doux langage du berceau... Mais, dans bien des siècles encore, le frémissement du tambourin sera de plus en plus agréable à l'oreille de tout bon Provençal, avec sa compagne la poésie provençale, que nous conserverons comme un rayon d'amour réflété d'en haut par le ciel de notre chère Provence ! »

***

Les parties des instruments à cordes ne se jouaient autrefois pas rigoureusement comme elles étaient écrites, chaque musicien y ajoutait les *tortillons* que son mauvais goût lui inspirait.

Quantz, dans sa méthode de flûte, publiée en français à Berlin (1752), s'élève fortement contre cet abus : « Le joueur de violoncello se gardera de broder la basse, comme quelques grands joueurs ont eu autrefois cette mauvaise coutume : c'est faire montre de son habileté fort mal à propos. En voulant mettre dans la basse des broderies arbitraires, on fait encore plus de mal qu'un joueur de violon n'en peut faire dans une partie d'accompagnement. Il est absurde de vouloir faire une partie supérieure de la basse, qui ne doit avoir pour seul et unique but que de soutenir et de rendre harmonieux les ornements de l'autre partie. »

Une sortie humoristique sur le même sujet se trouve gravée à la fin d'un morceau de musique publié vers 1750, sous ce titre : *Médée travestie*

ou *l'Amour enragé, parodie de la cantate de Médée de Clérembault ; les paroles et le choix des airs sont de M. Carolet.* Sur la dernière page on lit : « On reprend la simphonie (1) pour finir. Les violons brodeurs pourront cette seconde fois l'orner de tous les fredons dont ils se servent pour rendre à la musique la plus ancienne les grâces de la nouveauté, et donner aux pièces les plus simples et les plus gracieuses un air diabolique. »

Dans un *Avertissement*, l'auteur nous prévient que cette cantate aurait été intitulée l'*Amour diable à quatre* ; mais le sieur Corrette l'ayant fait graver sous ce titre, à l'insu de l'auteur, celui-ci a jugé à propos, se voyant défiguré dans les paroles et dans la *bienséance* de ses expressions, de la donner sous un autre titre.

Que devait être le texte publié par le sieur Corrette? L'exemplaire manque, mais quant aux paroles *bienséantes* de M. Carolet, en voici un échantillon :

MÉDÉE.

Que ce suborneur (il s'agit de Jason)
Eprouve ma fureur ;
Fût-il dans le Tonquin,
J'irai soudain
De ce lâche coquin,
Percer le sein,
Fût-il dans le Congo,
A mon gogo,
Je veux mettre en haricot
Ce magot.

(1) Ce sont vingt mesures d'un mouvement à $\frac{6}{8}$ pour les instruments seuls.

Si j'attrape Jason
Et sa guenon,
Je ferai carillon
Dans la maison.
Je suis Médée, allons
Vite attelons
Mes deux gros dragons.

ARRÊTÉ ADMINISTRATIF

« Nous, maire de la commune de Mireval,

« Vu les lois des, etc., etc. ;

« Considérant que la musique instrumentale est une provocation permanente au désordre et une excitation à la haine des citoyens les uns contre les autres, et qu'il convient, dans l'intérêt de la sûreté publique, d'en arrêter les effets ,

« Avons arrêté ce qui suit :

« Art. 1^er^.— Il est défendu de faire de la musique dans le village, cabarets, cafés, estaminets et autres lieux publics, sans notre permission.

« Art. 2. — Il est également défendu de donner des bals, soirées, concerts dans les mêmes lieux, sans notre autorisation.

« Fait à Mireval, le 26 septembre 1869.

« Le maire. »

CHAPITRE VI

UTILITÉ, PUISSANCE ET APPLICATIONS DIVERSES DE LA MUSIQUE

Thalès de Crète trouva dans la musique un puissant auxiliaire contre la peste. En Béotie, Isménias, par son jeu sur la flûte, guérissait les maux de reins. Asclépiade, au moyen de la trompette, rendit l'ouïe à un sourd ; ce traitement n'a rien d'étonnant, c'est l'homœopathie, puisqu'il y a des gens qui se trouvent assourdis par la trompette.

Que de nos jours on se serve de la musique pour rendre aux fous la raison perdue, ce n'est encore qu'un vieux moyen, Martianus Capella de Carthage l'avait déjà employé avec succès au v^e^ siècle (1). Théophraste affirme que les morsures des serpents venimeux ne sont guérissables que par la musique.

(1) *Musica curat corpus per animam.*
Empédocle s'est aussi servi de ce moyen de guérison de la folie.

Galien parle aussi de jouer de la flûte sur les parties souffrantes du corps; ce même illustre médecin nous apprend qu'une joueuse de flûte, rencontrée par des jeunes gens ivres et furieux, les calma en leur jouant un air dans le mode Dorien. Alexandre le Grand avait deux musiciens, dont l'un, Antigénide, joua un jour devant son maître son *Carmen harmatium* avec tant d'expression, que le prince devint furieux, saisit ses armes, et eût fait un mauvais parti aux personnes présentes, si Timothée n'avait entonné immédiatement son *Carmen orthïum*, avec non moins d'expression, ce qui calma heureusement le conquérant. C'est sur ce fait que Dryden a bâti son célèbre poëme *la Puissance de l'harmonie* (ou *la Fête d'Alexandre*) illustré en musique par Hændel (1).

Un jour, à Lacédémone, Terpandre, l'illustre Lesbien, apaisa un soulèvement populaire par le jeu de sa flûte; pourquoi donc, en France, où l'on possède tant d'excellents virtuoses, ne se sert-on pas de ce moyen contre les émeutes et autres désagréments qui se passent en temps de révolution? Ne serait-il pas infiniment moins coûteux de faire jouer sur la flûte un air dans le mode Dorien devant des barricadeurs, que d'envoyer contre eux un bataillon d'infanterie? que de sang épargné des

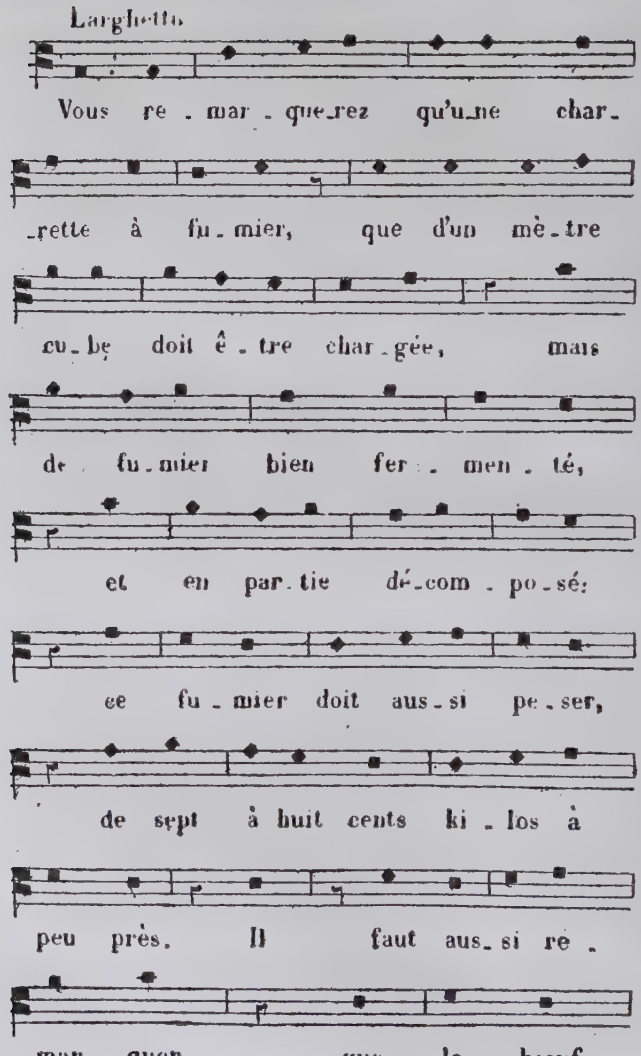
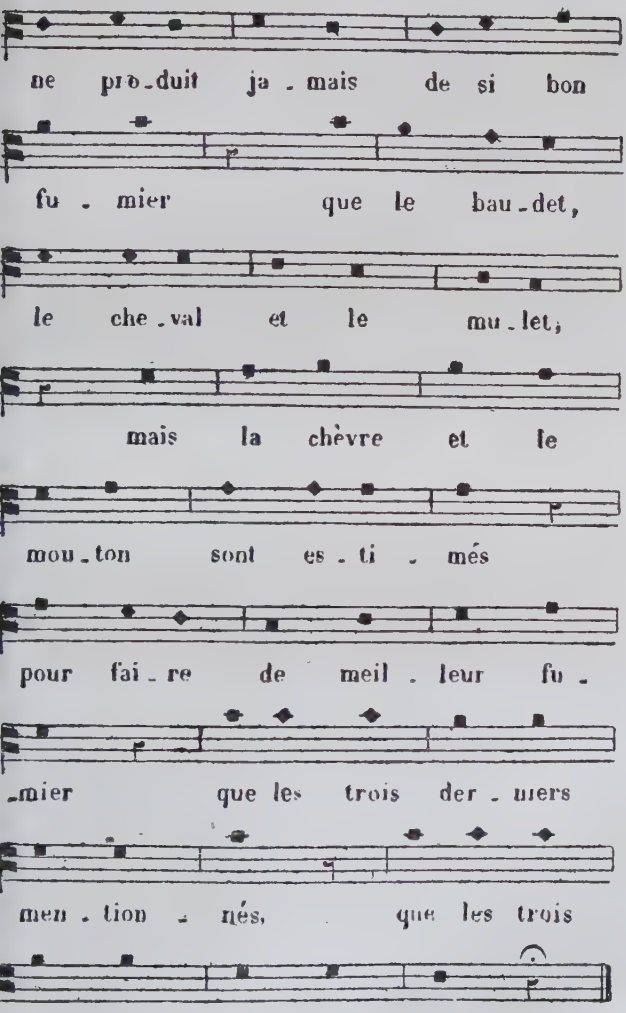
(1) Plutarque lui-même avoue qu'un jour la musique l'a tellement exaspéré qu'il a couru après ses armes : quel pouvait être ce diable d'air?

deux côtés ! Ah ! messieurs Tulou, Dorus, Taffanel, Donjon, etc., etc., vous n'êtes pas de vrais citoyens, et vous ne comprenez qu'à demi les grandes destinées de la flûte ! Lisez les anciens.

Cette pauvre musique ! à quoi n'a-t-elle pas servi ! Elle anime le courage des soldats dans la bataille... Elle aide à prier Dieu et à pardonner à nos ennemis... Elle inspire l'amour terrestre, et trouve ces phrases mystérieuses que les poëtes n'ont jamais trouvé dans leurs vers... Elle sert au pauvre aveugle, aux pauvres en général, pour inspirer la pitié.... Elle sert à calmer les fous furieux... Elle sert... Mais à quoi ne sert-elle pas ? Lisez plutôt une brochure qui a pour titre : *Essai en plain-chant musical sur l'utilité de l'agriculture, suivi d'une méthode par le même procédé pour apprendre la carte géographique de France*, par M. Fourtou, instituteur communal à Auterive (Haute-Garonne) ; Toulouse, 1845.

Observation de l'auteur :

« On peut donner à un morceau de chant plus ou moins de lenteur ; mais je dois faire observer que mes compositions doivent être exécutées avec un certain degré de vitesse et de légèreté, car le mouvement qui a un certain degré de vitesse ou de précipitation aide puissamment à la mémoire. »

Au lieu de faire une analyse de ce traité d'agriculture, nous croyons préférable de copier le *chapitre des fumiers :*

Larghetto.
Vous re - mar - que - rez qu'u - ne char -
- rette à fu - mier, que d'un mè - tre
cu - be doit ê - tre char - gée, mais
de fu - mier bien fer - men - té,
et en par - tie dé - com - po - sé:
ce fu - mier doit aus - si pe - ser,
de sept à huit cents ki - los à
peu près. Il faut aus - si re -
- mar - quer que le bœuf

ne pro-duit ja-mais de si bon
fu-mier que le bau-det,
le che-val et le mu-let,
mais la chèvre et le
mou-ton sont es-ti-més
pour fai-re de meil-leur fu-
-mier que les trois der-niers
men-tion-nés, que les trois
der-niers men-tion-nés.

L'auteur ajoute qu'il a obtenu des résultats satisfaisants, et que si cet *Essai* est favorablement accueilli, il livrera au public de nouveux opuscules, et fera connaître les méthodes qu'il emploie pour faire exécuter *le chant en trois parties sans répétition préalable.*

Si mon livre tombe entre les mains de MM. les directeurs de l'Opéra, des Italiens et de l'Opéra-Comique, j'ose espérer qu'ils me sauront gré de les avoir mis sur la voie d'un perfectionnement qui me paraît de la plus haute importance pour leurs théâtres : je me suis toujours douté que la lumière nous viendrait tôt ou tard de la province.

***

Un Lyonnais, C.-R. Brijon, publia en 1782 un livre intitulé *l'Apollon moderne, ou le développement intellectuel par les sons de la musique.* (Lyon.) On y trouve (page 35) un moyen simple et pratique pour capturer l'hyène. Cet animal féroce, d'après l'auteur, a un goût particulier pour la chair humaine; voici le procédé qu'il emploie pour s'en procurer : il retient un nom qu'il a entendu prononcer, puis, sur le tard, va gémir ce nom près d'un hameau; le malheureux qui s'entend appeler croit qu'un de ses semblables implore son secours, il s'approche de la voix, et l'hyène le croque. Par contre, les hommes rendent à l'hyène ruse contre ruse. L'hyène aime la musique à la folie, ce que beaucoup de personnes ignoraient peut-être, moi

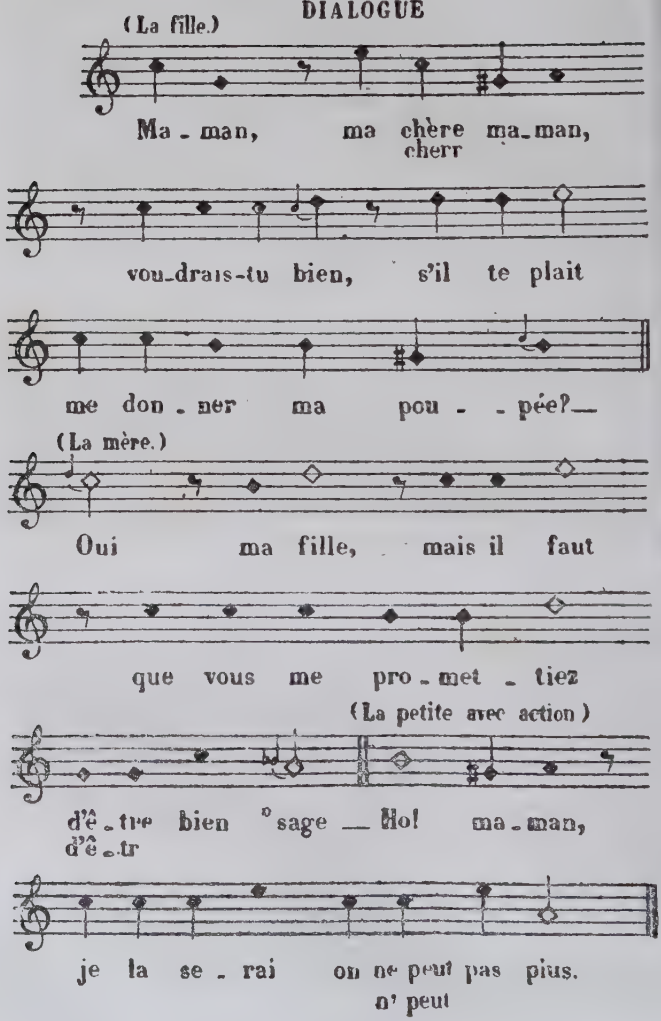
du moins je ne le savais pas. Or, on va non loin de la tanière de l'animal lui jouer un petit air; aussitôt l'hyène se présente à l'ouverture. Alors les voix s'unissent aux instruments, l'hyène n'y résiste plus, s'approche des musiciens, les flatte, se laisse caresser; on lui jette un licou, une muselière, et le tour est fait.

M. Brijon, après avoir inventé plusieurs manières d'enseigner la musique, a fini par s'arrêter à *l'aurillette*. C'est une simple serinette sur laquelle on joue aux enfants en bas âge l'accord *d'ut*, en notes consécutives; puis l'accord de *fa*, puis *ré* mineur, etc. En pratiquant cela pendant trois ou quatre ans, l'auteur affirme que l'oreille des enfants se formera.

M. Brijon a encore essayé d'écrire en notes le discours parlé, exercice utile à toute personne voulant se perfectionner dans la prosodie.

« Dans l'imitation exacte sur les instrumens des voix, des chants, des cris de toutes personnes, même des sauvages de tout âge, des ramages des oiseaux, les aboiemens, miaulemens, hurlemens, braiemens, bêlemens des quadrupèdes vieux et jeunes, les fibres les plus rétifs dans tous ces différens sons suivant leur ordre, doivent y trouver des rapports ; et il n'y a que les violons, altos et basses qui puissent imiter ce qui vient d'être dit, et tout autre instrument ne peut y être propre. »

Ce n'est peut-être pas d'une limpidité irréprochable, mais en reproduisant l'un des exemples notés, nous avons pensé que nos lecteurs saisiront sans peine le procédé :

DIALOGUE

* Au mot *sage* on appuie le g sans faire sentir la dernière lettre.

Quoique dans le courant du livre il y ait beaucoup de choses raisonnables, étonnées sans doute de se trouver au milieu d'un fatras ridicule et indigeste, l'auteur, au point de vue du style, écrit le français d'une façon déplorable.

Malgré cela, *l'Apollon moderne* est un livre *peu commun*.... .... qualité qu'il doit à sa rareté.

***

La musique curative a été le but des recherches de beaucoup de savants anciens et modernes; aussi trouve-t-on un assez grand nombre de brochures ou de traités sur la puissance de la musique pour guérir les maladies du corps et de l'âme.

Porta, dans sa *Magia naturalis*, prend la musique pour une panacée universelle, ou à peu près. Ainsi, il affirme que des instruments faits avec le bois des plantes médicinales produisent une musique empreinte des propriétés relatives à ce bois; de façon que, pour guérir de la fièvre, il ne s'agit que de jouer ou de faire jouer quelques airs sur une flûte construite avec une branche de quinquina, garnie de son écorce.

En 1835 le docteur Schneider fit paraître à Bonn un *Traité complet de musique médicale*, en 4 volumes in-8°. Ce précieux ouvrage ne se trouvant pas entre nos mains, nous allons parler de la *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connaître le pouls par les notes de la musique*, par F.-N. Marquet. Paris, Didot, 1769 (2e édition). Dans la pré-

face on lit : « Comme il y a des mouvements et des accords dans le sang et dans les autres humeurs, il ne faut pas s'étonner si la symphonie peut quelque chose sur notre corps, pour la santé : le médecin Hermophile rapportait le battement du pouls à de certaines mesures, comme les poëtes rapportent leurs vers à certains pieds, et l'on peut dire que la connaissance du pouls et du battement des artères, qui est une des plus belles et des plus nécessaires parties de la médecine, dépend en quelque façon des divers tons de musique. On a remarqué que ceux qui sont accoutumés à toucher le luth ou d'autres instruments, ayant le tact plus délicat et plus sûr, jugent mieux du pouls des malades ou des personnes passionnées que les autres qui n'ont pas cette habitude. » (*Vigneul de Marville.*)

« Si en chantant ou jouant un menuet sur quelque instrument, l'on touche un pouls tempéré, il en battra la mesure, comme il est marqué à la planche I. »

L'auteur a en effet accompagné son ouvrage de planches de musique qui font voir clair comme le jour qu'un bon pouls a cinq battements durant une mesure de menuet (il y a même un assez joli menuet comme exemple).

N'allez pas croire que les pouls se ressemblent ; il y a : le pouls naturel, le pouls non naturel, le pouls grand ou plein, le pouls petit ou vide, le pouls profond, le pouls superficiel, le pouls dur, tendu ou élevé, le pouls mou, le pouls à deux temps, celui à trois temps, à quatre temps (il y en

a même à un temps), le pouls lent, intermittent, éclipsé ou intercadant, intercurrent, caprisant, convulsif, tremblant, défaillant, vermiculaire, fourmillant. D'aucuns prétendent qu'il y a aussi les pouls raboteux, ondés, raisonnants, arrondis, petillants, enflés, évaporés, suffoqués, solides ou massifs, dissipés, à queue de souris..... mais rassurez-vous, ce sont des pouls imaginaires, d'après ce que dit l'auteur.

Par exemple, si vous vous sentez dix-huit mille battements par heure, faites votre testament, *vous courez à la mort en poste*, toujours comme le dit l'auteur.

Cet ouvrage eut ses adeptes et ses critiques ; le baron Duhaler le critiqua même en vers... assez incorrects, quoiqu'il remonte jusqu'à *Adam :*

> La fièvre qui le prit à l'alerte qu'il eut,
> Dans ses veines nota *mi fa sol la si ut*,
> Et Dieu fit à Adam au sortir de la grotte,
> Danser sur le même ton la première gavotte.

Conclusion. — « Personne n'a pu douter jusqu'à présent que la musique ne fût d'un grand secours, non-seulement pour conserver la santé, mais aussi pour guérir les infirmités ; elle convient à tous les âges, elle est de toutes les conditions : au milieu d'un tumulte, elle impose le silence ; elle égaye la solitude, elle réjouit les hommes, elle dissipe les nuages qui souvent éclipsent leurs esprits, elle éloigne les soins rongeurs ; c'est elle qui est l'âme de toutes les fêtes, elle en bannit la tristesse et les

ennuis : c'est la raison pour laquelle les anciens révéraient Apollon, non-seulement comme le dieu de la musique, mais aussi comme celui de la médecine ; elle métamorphose la tristesse en joie, la crainte en confiance, la férocité en clémence, elle seule désarme les plus intrépides et les plus orgueilleux. Les animaux les plus féroces, lorsqu'ils ressentent quelque mouvement de douceur et de plaisir, ont une espèce de chant qui leur est propre : l'on ne connaît la barbarie d'un peuple que par le mépris qu'il fait de la musique.

« Ce n'est que par la musique qu'on peut parvenir à la guérison du *tarentisme*. Les tarentules sont des espèces d'araignées, qui, semblables à des abeilles, piquent l'épiderme et y distillent un venin pestilentiel ; au même moment la peau se raidit, elle s'enfle, les membres s'engourdissent, les yeux s'obscurcissent, l'esprit est plongé dans un état affreux de mélancolie et de tristesse. Nul autre antidote à cette maladie que la musique. Elle ne se fait pas plutôt entendre, qu'à l'instant le malade commence à s'agiter, ses membres se dégourdissent, il crie, il chante, il danse, il saute pendant deux ou trois heures, suivant le temps que dure la musique..... (mais si on lui jouait les *Niebelungen* qui durent trois jours ! ! !). Ensuite vous mettez le malade dans un lit où il transpire abondamment (il y a de quoi !), puis vous recourez de nouveau à la symphonie ; pour lors le malade recommence ses chants, ses sauts et ses danses, et bientôt après il se trouve

parfaitement guéri. Il faut cependant varier la musique, suivant les différentes tarentules et les divers tempéraments. »

Ancina, dans ses thèses de philosophie et de médecine (1565), soutient que le pouls battant à trois temps annonce la mort, et à quatre la santé (1).

***

Sans doute que l'histoire de Stradella est émouvante, on en a fait un opéra en France; mais voici une anecdote qui affirmera encore bien plus le pouvoir de la musique : *Palma* était un musicien napolitain; surpris un jour dans sa maison par un de ses créanciers, qui voulait à toute force le faire arrêter, il ne répond à ses injures et à ses menaces que par une ariette : on l'écoute; Palma chante l'air : *Sento che son vicino* de son opéra la *Pietra simpatica* en s'accompagnant au clavecin. Le créancier s'attendrit..... jusqu'à verser des larmes, il n'est plus question de payement; bien mieux, on prête encore au musicien une somme qu'il demande pour se délivrer de quelque autre embarras.

Ordinairement, quand on vend un secret, on y joint la manière de s'en servir; malheureusement je ne donne que la manière de s'en servir, car je ne possède pas l'air *Sento che son vicino*, mais si jamais je mets la main sur cette panacée musicale, je

(1) Adrien de La Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, Paris, 1864 (page 345).

promets à mes lecteurs de la leur livrer *sans frais* et avec accompagnement..... de piano.

M. Fétis, dans *la Musique mise à la portée de tout le monde*, cite quelques cas sur la puissance de la musique : « On connaît l'histoire de Farinelli, dont la voix et l'expression touchantes guérirent le roi d'Espagne Philippe V d'un accès de mélancolie noire qui faisait craindre pour sa raison; Raff (1), sauvant la vie de la princesse Belmonte, mise en danger par les suites d'un chagrin violent, en lui faisant répandre un torrent de larmes; Sénésino, chanteur d'un mérite extraordinaire, oubliant son rôle pour embrasser Farinelli qui venait de chanter un air avec une perfection miraculeuse ; la Gabrielli, touchée jusqu'à laisser paraître l'émotion la plus vive, après avoir entendu Marchesi chanter un *cantabile*, et Crescentini faisant verser des larmes à Napoléon Ier et à toute sa cour dans *Roméo et Juliette*, musique de Zingarelli.

(1) Ne pas confondre avec le *Raff*, compositeur vivant actuellement à Berlin, et dont la musique n'a pas encore produit de semblables miracles jusqu'à ce jour, à ce que nous sachions.

CHAPITRE VII

ANECDOTES BIOGRAPHIQUES (1)

Anecdote ne s'emploie que fort rarement dans le cas suivant :

Lettre à l'empereur Napoléon III.

« Sire,

« J'ai contracté sous votre cher oncle deux blessures mortelles qui depuis 38 ans font l'ornement de mon existence, l'une à la cuisse droite et l'autre à Wagram. Si ces deux *anecdotes* vous paraissent

(1) Ménage ne cite pas ce mot, mais Furetière nous apprend qu'*anecdotes* se dit des mémoires qui n'ont point paru au jour e qui n'y devraient point paraître.

Procope s'est servi le premier de ce terme dans son livre contre Justinien et sa femme Théodora. D'après Rivarol, les anecdotes sont l'esprit des vieillards, le charme des enfants et des femmes.

susceptibles de la Légion d'honneur, j'ai bien celui de vous en remercier à l'avance.

« Madame Bonniot sera sensible à cette amabilité de votre part.

« Charles Bonniot, trompette-major. »

CONFUCIUS.

Koang-fu-tzé, que nous appelons Confucius et que M. Fétis a eu la distraction d'omettre dans sa *Biographie des musiciens*, était non-seulement un grand philosophe, mais un savant très-versé dans les connaissances musicales, si versé qu'il composa des variations pour la guitare sur l'air célèbre de *Li-Po*, je dis célèbre..... de confiance, car je ne connais pas l'air de *Li-Po*. Ce qu'il y a de certain, c'est que les variations de Confucius, jouées d'un bout à l'autre du Céleste-Empire, ne contribuèrent pas peu à la moralisation de ses nombreux habitants, et c'est depuis ce temps-là que le peuple chinois est éminemment moral.

Koang-fu-tzé ne se contenta pas de produire les célèbres variations en question, mais il composa encore un grand nombre de cantates morales et des opéras : d'après l'opinion de tous les savants et musiciens chinois, ce sont des chefs-d'œuvre de style simple et mélodique, où le sentiment de la tendresse et de l'expression est porté au plus haut degré. On raconte même qu'une femme chinoise,

assistant à la représentation d'un de ces ouvrages, se mit à répandre d'abondantes larmes à une scène où Koang-fu-tzé avait dépeint avec un charme extraordinaire l'amour maternel. La dame chinoise, questionnée sur son attendrissement, répondit : « Hélas ! j'ai donné le jour à neuf enfants, et je les ai tous noyés ; maintenant je me repens de n'en avoir pas gardé au moins un, je l'aimerais si tendrement ! »

Les législateurs chinois ont, avec grande raison, édicté des peines sévères contre les directeurs de théâtres qui laissaient mal exécuter ces belles œuvres lyriques de *Koang-fu-tsé*, comme aussi bien contre les chanteurs et chanteuses qui, dans des concerts, ne diraient pas d'une façon convenable les fragments de ces pièces.

Le mandarin directeur de la police surveille avec soin l'exécution de cet édit, et quand par hasard une chanteuse ne se tient pas à la hauteur de ces compositions remarquables, elle reçoit un avertissement..... c'est-à-dire qu'on lui coupe l'oreille gauche. Au renouvellement de ce méfait, c'est le tour de l'oreille droite. Le cas revient rarement pour la troisième fois, car alors c'est le nez qui disparaîtrait.

La législation chinoise est par trop sévère, s'il m'était permis de dire mon avis : comment peut-on exiger une exécution sans faute de la part d'une chanteuse..... qui n'a plus d'oreilles?

*
* *

LOUIS XIII.

« Il composait en musique, et ne s'y connaissait pas mal. Il mit un air à ce rondeau sur la mort du cardinal :

Il a passé, il a plié bagage, etc.

« Mison, maître des comptes, l'avait fait. Louis XIII, rebuté des débauches de Moulinier et de Justice, deux musiciens de la chapelle, qui ne le servaient pas trop bien, leur fit retrancher la moitié de leurs appointements. Marais, le bouffon du roi, leur donna une invention pour les faire rétablir. Ils allèrent avec lui au petit coucher danser une mascarade, demi-habillés : qui avait un pourpoint n'avait point de haut de chausses... « Que veut dire cela? dit le roi. — C'est, sire, répondirent-ils, que gens qui n'ont que la moitié de leurs appointements ne s'habillent aussi qu'à moitié. » Le roi en rit et les reprit en grâce. »

(*Historiettes de Tallemant des Réaux.*)

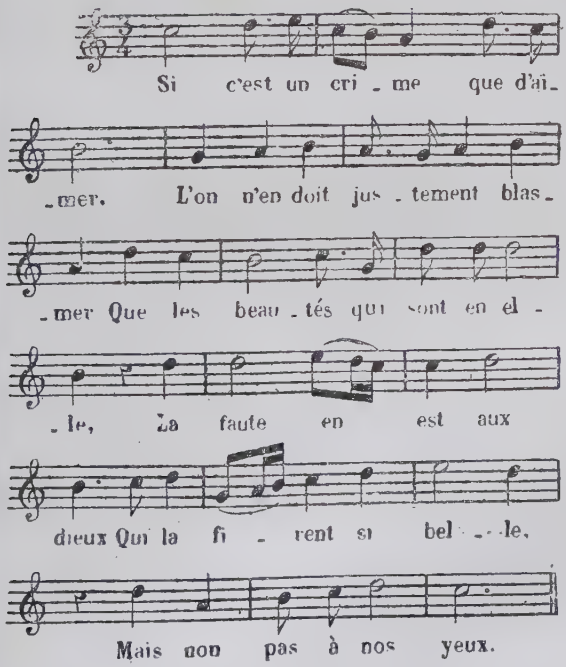
BOESSET.

Bourdelot, dans son *Histoire de la musique*, parle de Boësset le père, qui était très-estimé de Lully ;

« Boësset, dont la mémoire sera immortelle chez les musiciens, par cet air fameux :

Si c'est un crime de l'aimer, etc.

que le cardinal de Retz fit un jour recommencer trois fois à Lambert qui le chantait devant lui, et que nos connaisseurs en musique égalent encore à nos meilleurs airs. »

Voici cet air, dont les paroles sont de Lingendes ; il trouvera sans doute peu d'enthousiastes de la force du cardinal de Retz.

DE NIERT ET MICHEL LAMBERT.

« Quand M. de Créquifut à Rome pour l'ambassade d'*obédience* du feu roi, *de Niert*, qui l'accompagnait, prit ce que les Italiens avaient de bon dans leur manière de chanter, et le mêlant avec ce que notre manière avait aussi de bon, il fit cette nouvelle méthode de chanter, que *Lambert* pratique aujourd'hui, et à laquelle peut-être il a ajouté quelque chose. Avant eux on ne savait guère ce que c'était que de prononcer bien les paroles. Lambert est de Champigny ; il était enfant de chœur à Champigny même, où il y a une sainte-chapelle, quand Moulinié, qui était maître de la musique de Monsieur, le prit et le fit page de la musique de la chambre de Monsieur. Lambert, ayant quitté les couleurs (1), se trouva un tel génie pour la belle manière de chanter, que de Niert, en peu de temps, n'eut plus rien à lui montrer. Ni l'un ni l'autre ne sont de ces belles voix, mais la méthode fait tout. Lambert étudia soigneusement et à composer et à exécuter, et encore présentement (1660) il chante tous les matins pour lui-même, afin de se perfectionner d'autant plus. Un de ses chagrins, à ce qu'il dit, c'est de ne pouvoir laisser par écrit sa science, car tout cela dépend de la manière qu'on ne saurait exprimer. »

(1) Etant sorti de page, les pages de la chapelle portaient les couleurs ou la livrée du Roi.

« Lambert commença à montrer et à chanter dans les compagnies : on l'appelait le *petit Michel*, le *petit maître*, *Champigny* et *Lambert*. »

(*Historiettes de Tallemant des Réaux.*)

A cette époque, le théorbe avait remplacé le luth comme instrument d'accompagnement.

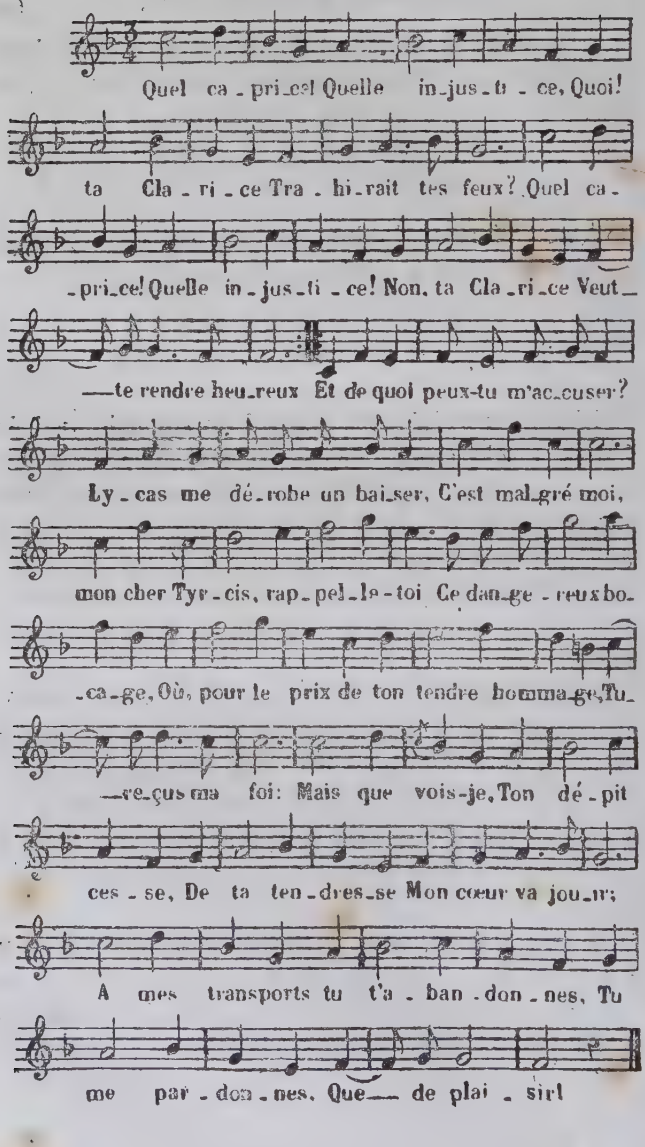
LÉOPOLD Ier.

L'empereur *Léopold Ier*, roi de Hongrie, roi de Bohême, élu empereur en 1658 et mort en 1705, aimait passionnément la musique et même en composait d'agréable, telle que le menuet parodié: *Quel caprice*, etc. Étant près de mourir (dit Duclos), après avoir fait ses dernières prières avec son confesseur, il fit venir sa musique et expira au milieu du concert.

Cet empereur mélomane, qui ne fut pas précisément l'ami de Louis XIV, occupe une place assez importante dans l'histoire, quoique M. Fétis l'ait oublié dans sa Biographie des musiciens. Léopold Ier ayant eu trois femmes, composa sans doute diverses pièces galantes pour accaparer tant de cœurs féminins.

Voici toujours le menuet impérial en question ; on en trouve l'air dans le *Théâtre de la Foire*, ainsi que dans le *Recueil de chansons* publié en 1732 à La Haye par Gosse et Jean Neaulme.

MENUET de l'Empereur LÉOPOLD I.



L'empereur Lépold Ier n'avait, au reste, pas inventé la volupté de mourir en musique; bien longtemps avant lui, Mlle de Limeuil, fille d'honneur de la reine Catherine de Médicis, s'était fait donner un concert suprême de ce genre. Voici comment Sauval, dans ses *Galanteries des rois de France,* raconte le fait :

Mlle de Limeuil, quand l'heure de sa mort fut venue, fit venir son valet Julien : « Julien, lui dit-elle alors, prenez votre violon et sonnez-moi toujours, jusqu'à ce que vous me voyez morte, la *Défaite des Suisses.* Et quand vous serez sur le mot : *Tout est perdu,* sonnez le pas quatre ou cinq fois le plus piteusement que vous pourrez. » Ce que fit Julien, et elle-même aidait de la voix; et quand ce vint : *Tout est perdu,* elle réitéra par deux fois; puis, se retournant de l'autre côté du chevet, elle dit à ses compagnes : « Tout est perdu à ce coup ! » Et à bon escient, car elle décéda à l'instant. »

On sait que la *Bataille de Marignan* (1), aussi appelée la *Défaite des Suisses,* ou *la Guerre,* est un célèbre chœur de Jannequin, que, dans ces dernières années, on a entendu maintes fois aux concerts du prince de la Moskowa. Dans la chanson de Jannequin, les Suisses, mis en scène, ne disent pas : *Tout est perdu,* mais bien : *Tout est verlore,* en y ajoutant *Bigott !* un gros juron.

(1) Ce chœur, en style imitatif, se trouve dans la collection du prince de la Moskowa; il a été publié isolément par les éditeurs Durand et Schœnewerk. — Le mot *frelores* se trouve déjà dans la *Farce de Patelin,* qu'on fait remonter au XIIIe siècle.

La reine Élisabeth d'Angleterre, étant sur le point de mourir, assembla près de son lit des musiciens, afin, disait-elle, de pouvoir mourir aussi gaiement qu'elle avait vécu, et c'est ainsi qu'elle rendit le dernier soupir.

Mirabeau mourant, demanda également à s'entourer de musiciens, afin d'entrer agréablement dans ce sommeil dont on ne se réveille plus ici-bas.

*
* *

HÆNDEL.

Ce maître illustre, jeune encore, fit un voyage en Italie, à l'exemple de tous les grands artistes de ce temps-là.

D'après *l'Encyclopédiana*, Hændel se trouvant à Venise, au moment du carnaval, joua de la harpe dans une mascarade. Domenico Scarlatti, le plus habile musicien sur cet instrument, l'entendit et s'écria : *Il n'y a que le Saxon* (surnom de Hændel) (1) *ou le diable qui puisse jouer ainsi.*

Hændel ne pouvait supporter le bruit d'un orchestre qui s'accorde ; cette antipathie était si connue des musiciens, qu'ils prenaient leurs précautions, de façon que, quand le grand artiste paraissait, tout se trouvait en état, et l'on pouvait commencer.

(1) Le surnom d'*il Sassone* (le Saxon) est bien plus généralement appliqué à *Hasse*.

Un jour, c'était la première exécution d'un nouvel oratorio, un page de la suite du prince se glissa dans l'orchestre et, tout en batifolant avec les musiciens, trouva moyen de tourner les chevilles de plusieurs violons.

Le prince parut dans sa loge, Hændel en même temps s'assit à l'orgue et fit signe de commencer. On entendit un accord épouvantable ; Hændel s'élance de son siége, et sans songer à la présence du prince, renverse une contre-basse, saisit une timbale et la jette à la tête d'un premier violon, tandis que sa perruque s'accroche à un pupitre.

Le public se mit à rire à gorge déployée, et le calme ne fut rétabli qu'après que le prince, s'étant dérangé de sa place, eut fait accroire à Hændel que c'était lui-même qui lui avait joué ce mauvais tour.

*
* *

LE PÈRE KIRCHER.

Ce savant rapporte, dans une relation de ses voyages, que revenant de Goa en Europe, et étant arrivé à l'embouchure du fleuve Indus, il entra dans un marécage rempli de roseaux, du milieu desquels sortit tout à coup un crocodile énorme, qui vint à lui pour le dévorer. En même temps il aperçut aussi un tigre qui s'apprêtait à faire de même. Le pauvre Père, placé entre deux périls inévitables, recommanda son âme à Dieu, quand soudain le

tigre, s'étant élancé avec furie, tomba dans la gueule du crocodile, qui, occupé de sa nouvelle proie, donna au missionnaire le temps de s'échapper.

Credat Judeas Apella.

Quand Sébastien Bach essayait un orgue, il commençait par le grand jeu, et se servait aussi puissamment que possible des plus grandes sonorités. Il disait en plaisantant : « Il faut que je sache avant tout si l'instrument a de bons poumons. »

Nicolas-Adam *Strunck*, violon d'Ernest-Auguste, électeur de Hanovre, étant à Rome, alla voir *Corelli*. Celui-ci lui demanda de quel instrument il jouait. « Du clavecin, répondit l'Allemand... et un peu du violon ; mais je serais ravi de vous entendre. »

Corelli le satisfit sur-le-champ, et joua un air que Strunck accompagna sur le clavecin. Ce dernier prit ensuite le violon ; et, s'amusant à le désaccorder, il préluda avec tant de justesse, en parcourant les tons chromatiques, que Corelli lui dit en mauvais allemand : « On m'appelle *archange*, mais on peut bien vous appeler *archidiable* (1). »

*
* *

TARTINI.

L'anecdote qui a donné lieu à la *Sonate du diable* a été ainsi racontée par *Tartini* lui-même au célèbre astronome Lalande :

(1) Le prénom de Corelli était Arcangelo.

« Une nuit (en 1713), je rêvais que j'avais fait un pacte, et que le diable était à mon service. Tout me réussissait au gré de mes désirs, et mes volontés étaient toujours prévenues par mon nouveau domestique.

« J'imaginai de lui donner mon violon, pour voir s'il parviendrait à me jouer quelques beaux airs ; mais quel fut mon étonnement lorsque j'entendis une sonate si singulière et si belle, exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence, que je n'avais même rien conçu qui dût entrer en parallèle. J'éprouvai tant de surprise, de ravissement, de plaisir, que j'en perdais la respiration. Je fus réveillé par cette violente sensation. Je pris à l'instant mon violon, dans l'espoir de retrouver une partie de ce que je venais d'entendre ; ce fut en vain. La pièce que je composai alors est, à la vérité, la meilleure que j'aie jamais faite, et je l'appelle encore la *Sonate du diable ;* mais elle est tellement au-dessous de celle qui m'avait si fortement ému, que j'eusse brisé mon violon, et abandonné pour toujours la musique, s'il m'eût été possible de me priver des jouissances qu'elle me procurait. »

*
* *

GAVINIÈS.

Gaviniès, un des bons violonistes de l'ancienne école française, naquit à Bordeaux en 1726.

Il vint jeune à Paris, à 14 ans il débuta avec succès au *Concert spirituel*.

A vingt ans environ il eut une intrigue d'amour, aggravée d'un enlèvement, ce qui lui procura une année de prison. Il y travailla son violon et jeta les fondements de la réputation brillante qu'il sut acquérir depuis, comme il se plaisait lui-même à le répéter. C'est alors qu'il composa la fameuse *Romance de Gaviniès*, qui eut une vogue prodigieuse. Il la chantait sur son violon avec un charme inimitable, et en improvisant des variations qui ne l'étaient pas moins. Peu de temps avant sa mort, il l'exécuta dans un concert public, et tira des larmes de tous les auditeurs. Il était alors dans sa 73e année.

F. Fayolle.

***

JOSEPH HAYDN.

A l'âge de quinze ans Haydn était enfant de chœur à la cathédrale de Saint-Étienne à Vienne. Il avait une belle voix de contralto, et chantait si bien que les amateurs de Vienne s'empressaient d'accourir à l'église où il chantait.

Haydn ne connaissait du monde que l'étroit sentier qui l'avait conduit à l'école des enfants de chœur : il n'aimait encore que la musique, et sa gloire lui semblait résider toute entière dans sa belle voix de contralto.

Avec cette persuasion, avec sa simplicité et ses mœurs pures, il était facile de le séduire. Le maître de chapelle de Saint-Étienne, *Reuter*, qui prévoyait avec chagrin la perte prochaine du virtuose, approchant de sa mue, lui apprit qu'il existait un moyen de conserver toujours cette voix admirée, et, dissimulant les conséquences graves qu'un pareil moyen devait avoir, ne lui offrit à délibérer que sur un instant de douleur. Haydn y consentit aussitôt. Le jour et l'heure fixés, les précautions prises, la victime impatiente d'être immolée, arrive le matin même le charron de Rohrau, c'est-à-dire le père de Haydn, qu'un hasard heureux amenait à Vienne. On croira sans peine qu'il ne partagea pas la sécurité, encore moins la joie de son fils, et que le sacrifice n'eut point lieu.

Cette anecdote se trouve dans une *Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn,* lue à l'Institut le 6 octobre 1810 par Joachim Lebreton.

M. Fétis qui, dans une note de la *Biographie des musiciens*, rapporte également ce fait, observe qu'il n'est pas vraisemblable que, dans un pays où la castration n'a jamais été pratiquée, un maître de chapelle tel que *Reuter* ait voulu s'exposer aux conséquences graves d'un tel fait, dans le seul intérêt de conserver au chœur une belle voix.

Quoi qu'il en soit, cette anecdote est citée par Lebreton et par Framery également, d'après les affirmations d'Ignace Pleyel, élève et ami de Haydn; il la tenait de la bouche de son maître.

Joseph Hadyn, à une époque de sa vie, ne pouvant pas très-bien s'entendre avec sa chère moitié, en vivait séparé. Un jour Krantz, le maître de concerts de Weimar, entra chez lui et vit tout un paquet de lettres non décachetées, adressées à Haydn. Il en demanda la raison au maître. Celui-ci répliqua, en les ôtant : « Oh ! ce n'est rien, la correspondance de ma femme, qui m'écrit régulièrement tous les mois; je n'ouvre pas ses lettres, mais je réponds régulièrement. Aussi je pense qu'elle fait comme moi. »

*
* *

LOUIS XIV.

Un des musiciens du roi avait tenu quelques propos contre un prélat qui était alors maître de la chapelle. Le prélat offensé, se trouvant un jour dans la tribune du roi, voulut, après que ce musicien eut chanté, faire observer à Sa Majesté qu'il perdait sa voix et ne chantait plus aussi bien qu'autrefois. Le roi, prévenu des motifs qui indisposaient le prélat, répondit : « Dites qu'il chante bien, mais qu'il parle mal. »

*
* *

LE TESTAMENT DE MADEMOISELLE DUPUY.

Mademoiselle Dupuy était une célèbre joueuse de harpe. Entre autres clauses originales de son testa-

ment, il y a celle-ci : « Je demande qu'à mon enterrement il n'y ait ni bossus, ni boiteux, ni borgnes. »

Elle ordonne que sa maison ne soit louée, pendant vingt ans, qu'à des personnes qui feront preuve de noblesse ; elle donne une place pour faire un jardin, à condition qu'on n'y fera point planter d'arbre nain.

Une rente est léguée à ses chats. Quant à sa harpe, qui lui avait fait gagner tant d'argent, elle la laissa à un aveugle des Quinze-Vingts, ayant entendu dire qu'il jouait admirablement de cet instrument. (*Mercure galant*, 1677.)

***

LULLY.

Jean-Baptiste Lully avait douze ans quand il fut amené en France par le chevalier de Guise, qui le donna à mademoiselle de Montpensier.

En quittant l'Italie, Lully n'avait probablement jamais été au théâtre. Sa naissance, à Florence ou aux environs, n'a jamais été bien éclaircie ; mais il y a lieu de présumer qu'elle n'était pas assez distinguée pour nous faire supposer que les parents de ce musicien en herbe fussent des habitués du théâtre de Florence ; ils ne l'auraient pas donné au chevalier de Guise pour en faire un gâte-sauce

en France, ce qui, surtout à cette époque, ne s'harmonise pas trop avec le titre de gentilhomme ou fils de bonne maison que M. Fétis accorde à Lully. On peut conclure de là que ce musicien n'a pu en aucune façon, comme certains auteurs le prétendent, nous apporter dans ses opéras le *style italien*, que lui-même ne connaissait pas.

Les premiers opéras que Lully entendit furent les essais de Cambert à Paris (1).

Quoi qu'il en soit, arrivé en France, et au service de mademoiselle de Montpensier, Lully fut d'abord relégué aux cuisines où il râclait tant bien que mal..... des carottes, et du violon dans ses moments perdus. Son violon le fit monter au grade de page. Il entendit un jour la princesse de Montpensier, se promenant dans le parc de Versailles, dire à sa compagnie : « Voilà un piédestal vide sur lequel on aurait dû mettre une statue. »

La princesse ayant continué son chemin, Lully se déshabilla entièrement, monta sur le piédestal, et attendit le retour de sa maîtresse. Surprise, n'en pouvant croire ses yeux, elle avança jusqu'au pied de la statue... et ce fut le commencement de la fortune de Lully.

Louis XIV, comme témoignage de son contentement de l'opéra d'*Isis*, fit rendre un arrêt du Conseil, par lequel il est permis à un homme de condi-

(1) Il n'a certainement pas entendu la *Finta Pazza* en 1645, mais peut-être l'*Orfeo* de Monteverde ou de Rossi, et à coup sûr le *Xerxès* de Cavalli en 1660, puisqu'il y a mis des airs de ballet.

tion de chanter à l'Opéra sans déroger. Cet arrêt fut enregistré au Parlement de Paris (1).

« *Lalouette*, compositeur de musique, avait été secrétaire de Lully, et il l'avait été avec beaucoup de distinctions et d'agréments, que son intelligence et son habileté lui avaient attirés ; mais Lully crut s'apercevoir que son secrétaire faisait un peu trop du maître, et il était homme à ne pas s'accommoder de ces manières. Il revint à Lully que Lalouette s'était vanté d'avoir composé les meilleurs morceaux d'*Isis*, et il le congédia. Il le remplaça par *Colasse* (autre compositeur), qu'il garda jusqu'à sa mort, et dont il était si content qu'il lui laissa, par son testament, un logement et cent pistoles de pension. Mais Colasse ayant quitté les enfants de Lully, auxquels leur père avait prétendu l'attacher, ils plaidèrent ensemble, et Colasse perdit sa pension et son logement.

« Cependant il ne perdit pas quantité d'airs de violon de Lully, qu'il avait gardés, et dont il a su faire un bon usage dans les *Quatre Saisons* et ailleurs. Il ne l'a pas caché. Souvent Lully faisait un jour un air de violon, le lendemain il en faisait un second

(1) Ce fait, avancé par divers auteurs, est à rectifier, car on lit dans le Privilége accordé en 1669 à Perrin, par Louis XIV : « *Voulons et nous plaît, que tous gentilshommes, damoiselles et autres personnes puissent chanter audit opéra, sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse, ni à leurs priviléges, charges, droits et immunités.* »

Dans le privilége accordé à Lully en 1672, cette clause se trouve reproduite mot à mot, mais elle n'est pas nouvelle, comme on voit.

sur le même sujet, ce second lui revenait davantage. Il disait à Colasse : *Brûlez l'autre*, et Colasse se dispensait quelquefois de lui obéir scrupuleusement.

« Lully faisait lui-même toutes les parties de ses principaux chœurs, de ses duos, trios, quators importants. Hormis dans ces grands morceaux, dans ces pièces importantes, Lully ne faisait que le *Dessus* et la *Basse*, et laissait faire par ses secrétaires la *Haute-contre* (le contralto), la *Taille* (le ténor) et la *Quinte* (le baryton), c'est-à-dire les parties intermédiaires.

« Ces parties intermédiaires s'appelaient des *fiches*. Cependant, lorsque c'étaient des chœurs par fugues, Lully en marquait toujours toutes les entrées. » (Bourdelot, *Histoire de la musique*.)

Ce musicien dressait lui-même les chanteurs et les chanteuses qui devaient se produire dans ses opéras. Il leur enseignait même à marcher sur le théâtre, à se donner la grâce du geste et de l'action ; dans les répétitions il leur regardait sous le nez, la main haute sur les yeux, afin d'aider sa vue courte, et d'examiner leur physionomie. Il ne passait aucune broderie ni aux chanteurs ni aux instrumentistes de l'orchestre ; il a rompu plus d'un violon sur le dos de celui qui ne le conduisait pas à son gré. La répétition finie, Lully l'appelait, lui payait son violon au triple et l'emmenait diner avec lui.

Avant de recevoir un violoniste nouveau à son orchestre, il lui faisait jouer la partie des *Songes*

funestes d'Atys. En examinant cela de nos jours, on hausse les épaules, le dernier des violonistes jouerait cette partie à première vue sans hésiter.

Lully se mêlait de la danse presque autant que du reste. Il réformait les entrées, imaginait des pas d'expression et qui convinssent au sujet, et quand il en était besoin, il se mettait à danser devant ses danseurs, pour leur faire mieux comprendre ses idées.

Lully aimait si passionnément sa propre musique, que, de son propre aveu, il aurait tué un homme qui lui eût dit qu'elle était mauvaise. Il fit jouer pour lui seul un de ses opéras que le public n'avait pas goûté.

Cette singularité fut rapportée au roi, qui jugea que, puisque Lully trouvait son opéra bon, il devait l'être. Il le fit exécuter. La cour et la ville changèrent de sentiment : cet opéra était *Armide*.

A la convalescence de Louis XIV en 1686, les *Te Deum* retentirent de toutes parts ; Lully fit aussi le sien, pour être exécuté aux Feuillants de la rue Saint-Honoré.

Il dirigeait la répétition et y battait la mesure; mais ce qui nous prouve la singulière manière dont cette mesure se battait, c'est que Lully, dans la chaleur et l'emportement, se donna sur le bout du pied un coup de canne (1).

(1) L'origine du bâton de mesure doit être ancienne ; voici ce qu'on lit dans la *Science et la pratique du plain-chant*, de Dom Le Clerc, 1673 : « Les plus illustres églises de l'Orient et de l'Oc-

Cette blessure, légère d'abord, finit par s'envenimer et coûta la vie à Lully. Gravement malade, son confesseur exigea qu'il jetât au feu son dernier opéra. Cet auto-dafé eut lieu. Quelques instants après, le chevalier de Lorraine, venant voir le moribond, lui dit : « Comment! tu as été assez fou pour brûler ton opéra? — Paix, monseigneur, » lui dit Lully, et il lui souffla à l'oreille : « J'en ai une copie, et bien plus belle encore. »

Lully laissa six cent trente mille livres en or à ses héritiers.

*
* *

L'ABBÉ PELLEGRIN.

L'abbé Pellegrin était assez pauvre, sa messe ne pouvait guère suffire qu'à le faire dîner. Il s'occupait le reste de la journée à composer des pièces de théâtre pour avoir de quoi souper. Un poëte peu connu, nommé Rémi, fit sur lui ces deux vers souvent répétés :

> Le matin catholique et le soir idolâtre,
> Il dînait de l'autel et soupait du théâtre.

Des occupations si peu convenables à son carac-

cident ont établi un chantre d'office, et lui ont mis un bâton en main, pour marquar qu'elles ne l'ont pas estimé moins nécessaire à la conduite du chant, qu'est le doyen ou l'abbé au gouvernement du chapitre ou du monastère. »

Berlioz et Richard Wagner ont écrit des opuscules sur la manière de diriger, mais ni l'un ni l'autre ne parlent de l'origine du bâton de mesure.

tère de prêtre le firent interdire par le cardinal de Noailles.

L'abbé Pellegrin avait composé un opéra intitulé *Loth*, commençant ainsi :

L'amour a vaincu Loth...

Comme tout le monde connaissait la détresse de l'auteur, et que d'ailleurs sa toilette la trahissait de reste, surtout sa culotte, un mauvais plaisant dit qu'il devrait bien en emprunter une à l'Amour.

Ajoutons à l'éloge de Pellegrin qu'une grande partie de ce qu'il retirait de ses travaux passait à sa famille, pour laquelle il se refusait quelquefois le nécessaire.

***

RAMEAU.

(*Mémoires de Bachaumont*, 12 septembre 1764.)

« *Rameau*, sans contredit, un des plus célèbres musiciens de l'Europe, et le père de l'école française, est mort aujourd'hui d'une fièvre putride, accompagnée de scorbut. Il avait 83 ans.

« Le roi lui avait accordé des lettres de noblesse pour le mettre en état d'être reçu chevalier de Saint-Michel; mais il était si avare, qu'il n'avait pas voulu les faire enregistrer, et se constituer en une dépense qui lui tenait plus à cœur que la noblesse.

« Il est mort avec fermeté. Différents prêtres n'ayant rien pu en tirer, M. le curé de Saint-Eustache s'y est présenté, a péroré longtemps, au point que le malade, ennuyé, s'est écrié avec fureur : *Que diable venez-vous me chanter là, monsieur le curé? vous avez la voix fausse!* »

« Tous les amis de M. Rameau le sollicitaient depuis longtemps de travailler à un opéra, il s'en excusait sur le défaut de paroles. L'abbé Pellegrin lui fut indiqué ; il l'alla voir, lui déclarant le motif de sa visite. Mais l'abbé, qui vivait de ses ouvrages, et qui ne connaissait pas M. Rameau, exigea une reconnaissance de cinq cents francs, pour prévenir le mauvais succès. Le marché conclu, l'abbé Pellegrin donna les paroles d'*Hippolyte et Aricie*.

« Quelque temps après, M. Rameau fit exécuter un acte chez M. de la Popelinière (un Mécène d'alors).

« Au milieu de la répétition, le poëte, qu'on y avait invité, se lève avec transport, court à M. Rameau et lui dit : *Monsieur, quand on fait de la musique de cette beauté, on n'a pas besoin de caution.* Aussitôt il prend le billet et le déchire devant tout le monde. » (*Mercure de France.*)

*
* *

LE GRAND FRÉDÉRIC.

Une chanteuse italienne que le roi de Prusse Frédéric II aimait beaucoup, mécontente de son

directeur, prit la fuite. Frédéric fit courir après elle ; on la joignit sur les frontières du Tyrol ; des hussards la ramenèrent à Potsdam.

On la conduisit dans la chambre du roi, qui lui dit : « Madame, pourquoi vous êtes-vous enfuie ? »

La pauvre femme, à demi-morte de frayeur, ne put trouver la parole pour répondre et se jeta aux pieds du roi.

— Ne craignez rien, lui dit Frédéric, je voulais seulement vous dire adieu ; maintenant vous pouvez aller où bon vous semble.

Il a peut-être dit : Vous pouvez aller au diable !

***

Le compositeur allemand Benda venait de terminer un air pour son *Roméo et Juliette,* il était deux heures du matin. Tout ravi de la réussite de son morceau, il prit son piano sous le bras (on avait alors des pianos portatifs) et courut chez Gotter, l'auteur des paroles, le réveilla en s'écriant : « Voici mon air, je vais vous le chanter. » Il posa son piano sur la table, exécuta son morceau, puis rentra chez lui, avec son instrument sous le bras.

Cette anecdote m'en rappelle une presque pareille d'Auber, je pourrais dire plusieurs pareilles, car madame Cinti-Damoreau m'a conté bien des fois qu'Auber, après un air terminé pour elle, accourait chez elle au milieu de la nuit, et la faisait réveiller pour le lui faire entendre.

*
* *

Le duc Guillaume-Maurice de Saxe-Mersebourg, qui vivait dans la première moitié du siècle dernier, avait une telle passion pour la contre-basse, que dans son château de Mersebourg une grande salle était entièrement garnie de ces instruments. Une contre-basse monstre trônait au milieu, et pour la jouer il fallait monter sur une échelle assez haute. Beaucoup d'étrangers visitaient ce duc, hospitalier et d'un commerce facile, mais chacun d'eux était obligé d'écouter un ou plusieurs morceaux de contre-basse, exécutés par le duc, et ne pouvait se dispenser de lui témoigner son ravissement. A tous ses voyages, même à ses promenades, le duc était accompagné par une contre-basse, appelée *la Favorite ;* de temps en temps il s'arrêtait, en jouait un peu, puis continuait son chemin. Il avait épousé une princesse aimable, charmante, mais il lui préféra sa contre-basse !

*
* *

Lorsque *Quantz* (dont la méthode de flûte est encore consultée) mourut en 1777, il venait d'écrire le premier Allegro et l'Adagio de son 300e concerto pour la flûte.

Le roi Frédéric II se fit remettre le dernier ma-

nuscrit de Quantz, remplit les quelques lacunes laissées dans l'adagio, et enfin y ajouta, de sa composition, le dernier Allegro, écrit dans le style de Quantz. Le roi exécuta ce concerto avec sa musique de chambre ; l'Adagio de cette composition est simple et très-touchant. A la fin de ce morceau, le royal virtuose dit à Benda, son maître de chapelle : « On voit bien que Quantz a quitté ce monde dans d'excellents sentiments. »

***

Le compositeur anglais Kelly, trouvant que son talent de musicien n'était pas récompensé au taux de son mérite, résolut de se faire marchand de vin.

Ayant consulté là-dessus son ami Sheridan, celui-ci lui répondit : « Je suis de votre avis, mais je vous conseille de mettre sur votre enseigne : *Kelly, marchand de musique et compositeur de vins.* »

***

Que sont donc les petits prodiges artistiques d'aujourd'hui à côté de William Crotch, né à Norwich en 1775.

Il avait deux ans, lorsqu'un soir une voisine de la famille vint leur jouer de l'orgue comme passe-temps.

L'enfant, tenu dans le giron de sa mère, devint inquiet, et on ne sut comment le calmer. En voulant le porter dehors, et en passant devant l'instrument, l'enfant étendit vers lui ses petits bras avec tant de véhémence, qu'on lui laissa toucher le clavier. Quel fut l'étonnement de l'assemblée quand on vit cet enfant jouer avec suite un grand fragment d'air que la voisine avait chanté en s'accompagnant! Ce prodige de deux ans fit accourir tous les curieux de Norwich ; car, non content de jouer les airs qu'il avait entendus, il y mêlait aussi des choses de sa composition..... et le chroniqueur dit que c'était très-remarquable.

*
* *

MOZART.

Comment Mozart composait-il?

Le mieux est de le laisser dire à Mozart lui-même. Voici comment il s'exprime dans une lettre :

« Quand je me trouve bien disposé, de bonne humeur, comme en voyage dans une voiture, ou bien à la promenade après un bon repas, ou bien la nuit quand je ne puis dormir, c'est alors que les idées me viennent en foule et le mieux Celles qui me plaisent, je les retiens, et même je les fredonne, comme d'autres m'ont dit du moins. Quand je tiens cela, il me vient de ci de là des bribes dont on pourrait se servir et en faire un pâté, selon les exi-

gences du contre-point, de la sonorité des instruments, etc., etc. Cela m'échauffe l'âme et grandit toujours, quand aucun empêchement ne se met en travers; je développe la chose de plus en plus, et vraiment l'œuvre se termine complétement dans ma tête.

« Quelque long que ce soit, d'un coup d'œil j'embrasse le tout en esprit, comme on considère un beau tableau. C'est là un vrai régal.

« Les combinaisons, la facture, tout cela passe comme un rêve bien senti, mais le meilleur est d'entendre le tout ensemble. Ce qui s'est fait de cette manière, je ne l'oublie pas aisément, et c'est peut-être le plus beau don que Dieu m'ait fait.

« Quand après cela je me mets à écrire, je n'ai qu'à prendre dans la poche du cerveau tout ce qui s'y est rassemblé, comme je viens de le dire. Par cela même aussi l'écriture s'accomplit vivement, et reproduit, sans changement aucun, ou au moins fort rare, tout ce qui s'était logé dans mon esprit. Voici pourquoi on peut me déranger tandis que j'écris, je puis même causer, surtout parler de poules et d'oies, de Marguerite, de Babette, et d'autres choses, j'écris toujours! »

Les six quatuors dédiés à Haydn par Mozart en 1785 furent d'abord méconnus, comme beaucoup d'autres de ses œuvres. D'Italie on les renvoya à l'éditeur allemand Artaria, en disant qu'il y avait tant de fautes de gravure qu'on n'y pouvait rien comprendre. On traitait de fautes de gravure les

nouvelles richesses d'harmonie et les hardiesses du compositeur.

En Hongrie, le prince Grassalkowitch fit exécuter ces quatuors par sa chapelle et s'écria à tout instant : « Mais, messieurs, vous jouez faux ! »

On lui soumit la musique, et le prince, tout hors de lui, en voyant que ce qu'il appelait des absurdités existait réellement, déchira la musique en mille morceaux.

L'ouverture de Don Juan.

Deux jours avant la représentation, Mozart n'avait pas encore livré son ouverture ; la répétition générale eut lieu, toujours sans ouverture. Enfin, on insista, et Mozart promit de la faire en rentrant. Les amis de Mozart furent désagréablement surpris, croyant le maître à l'ouvrage, de le voir l'après-dînée se promener en voiture ; il avait l'air de s'amuser de leur inquiétude.

Enfin, la veille de la représentation, il rentra avec une forte dose de vin et de punch, pour se mettre au travail. Il était minuit. La fatigue l'empêcha d'écrire, il dut se coucher, en recommandant à sa femme de l'éveiller une heure plus tard. Quand la pauvre veilleuse vint pour s'acquitter de la recommandation, elle trouva que son mari dormait si bien qu'elle hésita... tant et si longtemps qu'il était deux heures quand elle le tira de son sommeil.

Mozart se mit à écrire, sa femme lui fit du punch, tout en lui narrant des contes de Barbe-Bleue et autres enfantillages ; le compositeur riait aux larmes, mais il écrivait toujours. De temps en temps pourtant sa tête retombait sur le manuscrit et il se redressait en sursaut.

En quelques heures il termina l'étonnant chef-d'œuvre.

A sept heures du matin les copistes vinrent chercher l'ouverture, et copièrent jusqu'à l'heure de la représentation ; les parties furent mises, encore humides, sur les pupitres. On pouvait oser cela avec le vaillant orchestre de Prague : l'ouverture fut exécutée à première vue, et quelle exécution ! les applaudissements ne pouvaient tarir.

Rochlitz raconte qu'un soir, se trouvant avec Mozart chez Doles, un musicien de l'église Saint-Thomas à Leipzig, très-aimé de Mozart, et le maître devant partir le lendemain pour Dresde, Doles lui demanda quelques lignes de souvenir. Mozart se moqua d'abord de ce qu'il appelait de la sensiblerie, puis demanda un chiffon de papier ; on lui donna une feuille qu'il déchira en deux, écrivit pendant cinq ou six minutes, puis remit un des manuscrits à Doles et l'autre à son fils.

La première feuille contenait un canon à trois voix, avec ce texte : *Adieu, nous nous reverrons.* On déchiffra le morceau, qui fut trouvé admirable et plein de mélancolie. On lut après cela le second manuscrit, c'était également un canon à trois voix

avec ce texte : *Ne pleurnichez donc pas comme de vieilles femmes;* on rit à se tordre, tellement il y avait de verve comique. On s'aperçut alors seulement que les deux canons pouvaient se chanter en même temps, et formaient un tout à six parties. On recommença, l'effet en fut inexprimable, et comme on ne tarissait pas en éloges, en étonnement sur cette prodigieuse facilité, Mozart prit son chapeau, se sauva en leur criant : Adieu, mes enfants!

LE REQUIEM.

L'histoire du *Requiem de Mozart*, sur lequel on a tant écrit, surtout dans le journal allemand *La Cécilia* (*Voy.*, vol. XXIII et les précédents), peut se résumer ainsi : Le comte Wallsegg avait fait demander ce Requiem à Mozart par son intendant Leutgeb de Schotwien, avec l'arrière-pensée de se l'attribuer. Les choses se passèrent ainsi, et à l'enterrement de la femme du comte, le Requiem fut exécuté comme une composition de Wallsegg. Mozart, qui probablement se doutait de cela, s'était servi de quelques morceaux composés durant sa jeunesse et il n'écrivit comme œuvre nouvelle que l'introduction. Le Requiem et le Kyrie sont du nombre des morceaux rhabillés à neuf, et faits en 1784. Le n° 2, *Dies iræ*, n'était qu'esquissé par Mozart et a été achevé par Süssmayer. Il n'existait que les dix-huit premières mesures du n° 3, *Tuba mirum*, Süss-

mayer l'a complété. Ce dernier a écrit le *Rex*, — *Recordare* — *Confutatis*.

Du *Lacrymosa* il n'existait de Mozart que huit mesures. A partir de là tout le reste de l'ouvrage est de Süssmayer ; mais l'œuvre entière a été publiée sous le nom de Mozart.

Qu'est devenu l'exemplaire du comte de Wallsegg ? On l'a bien cherché, mais sans le trouver. Si jamais on met la main dessus, ce qui n'est pas probable, alors seulement on aura le véritable Requiem de Mozart.

La façon romanesque dont ce *Requiem* fut commandé est racontée par F. Rochlitz dans la *Gazette musicale allemande* (1798-1799) c'est-à-dire sept ans après la mort de Mozart.

L'illustre maître répéta à différentes reprises que c'est pour lui qu'il écrivait cette œuvre funèbre ; il était en effet déjà bien malade alors, et ses forces le trahissaient parfois.

Voici le tableau final, tracé par M. Fétis : « Süssmayer était debout près du lit de son maître ; il soutenait de ses mains la partition du *Requiem* entr'ouverte. Après en avoir regardé et feuilleté toutes les pages avec des yeux humides, Mozart donna à voix basse ses instructions à son élève pour terminer l'œuvre. »

Un peintre devrait reproduire cela sur une toile, quoique les personnages ne semblent pas fidèlement indiqués par M. Fétis. Il se trouve, en effet, dans l'ouvrage du chevalier de Nissen, une note

d'après laquelle le compositeur Bénédict Schack, lié intimement avec Mozart, raconte qu'à mesure que le maître avait achevé un morceau du *Requiem*, il en écrivait les parties de chant, puis on l'exécutait au piano. Il en arriva ainsi la veille de la mort de Mozart ; il se fit apporter sa partition. Schack chantait le *soprano*, Mozart l'*alto*, Hofer le *ténor* et Gerlé la *basse*. Aux premières mesures du *Lacrymosa*, Mozart se mit à verser d'abondantes larmes ; on ôta la partition : onze heures après il expirait.

Nous allons donner un fragment de la lettre que M. Süssmayer, maître de chapelle à Vienne, écrivit à MM. Breitkopf et Härtel, éditeurs à Leipzick :

« 8 septembre 1800.

« La veuve de Mozart pouvait bien prévoir que les ouvrages de son mari seraient recherchés. La mort l'ayant surpris au milieu de ce travail (le *Requiem*), on s'adressa à différents compositeurs pour y mettre la dernière main. Les uns s'excusèrent, sous prétexte d'affaires, d'autres convenaient franchement qu'ils n'oseraient compromettre leur talent avec le génie de Mozart.

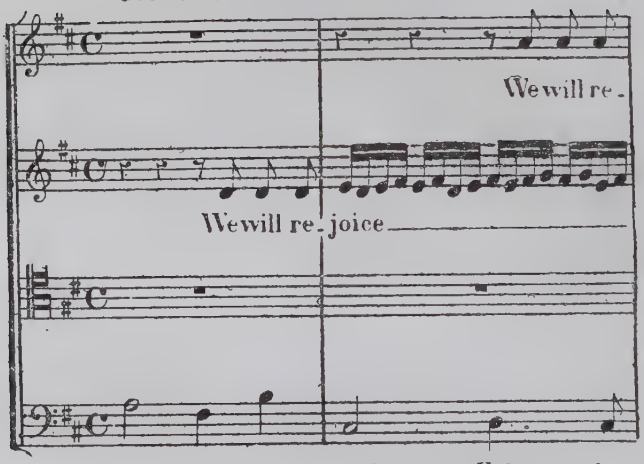
« On s'adressa enfin à moi, parce qu'on savait que j'avais exécuté et chanté avec Mozart plusieurs morceaux de cette composition ; qu'il s'en était souvent entretenu avec moi, et m'avait communiqué ses idées sur la partie de l'instrumentation qui était encore à faire. Je désire que les connaisseurs

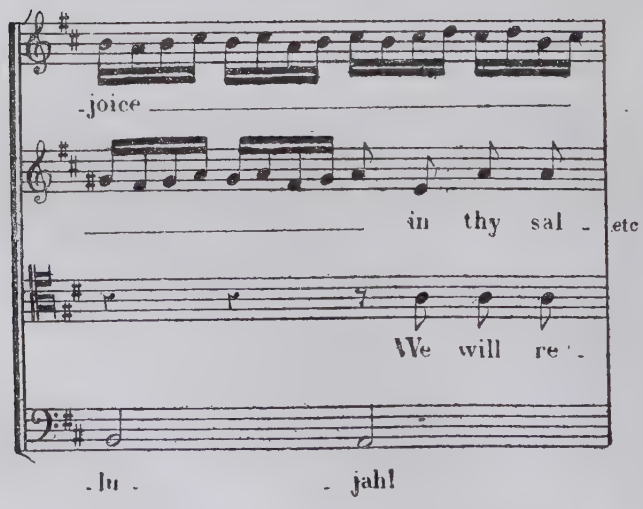
retrouvent dans mon travail les traces des précieuses leçons de Mozart.

« Les morceaux que *Mozart* avait à peu près terminés sont le *Requiem æternam*, le *Kyrie*, le *Dies iræ* et le *Domine Jesu Christe*. Les quatre parties chantantes et la basse fondamentale de ces quatre morceaux sont entièrement de la main de Mozart ; mais la partie de l'instrumentation n'était qu'indiquée par-ci par-là. Le dernier vers du *Dies iræ* qu'il a composé est : *Quâ resurget ex favilla*. A partir de la strophe *Judicandus homo reus*, etc., le reste du *Dies iræ*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* sont entièrement de ma composition ; pour donner plus d'uniformité à l'ouvrage, je me suis seulement permis de répéter la fugue du *Kyrie* à la strophe *Cum sanctis*, etc. (*Gazette de Leipzig*, 4e année, 1er numéro.)

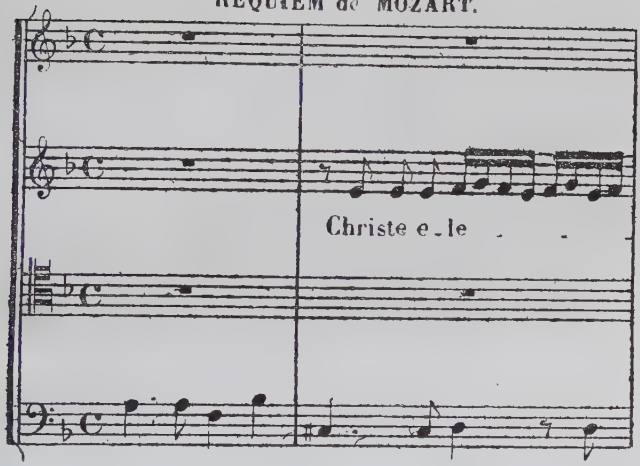
On a reproché à Mozart de s'être trop bien souvenu d'un thème de fugue de Hændel, dans le *Kyrie* de son *Requiem ;* peut-être l'a-t-il fait avec intention. Il faut plutôt regarder cela comme une rencontre ; d'ailleurs chez Mozart le thème est en *mineur*, tandis qu'il est en *majeur* chez Hændel. Les développements s'écartent complétement l'un de l'autre, comme on doit s'y attendre. Nous allons transcrire, au reste, le début de cette fugue, tel que ces deux maîtres l'ont écrit :

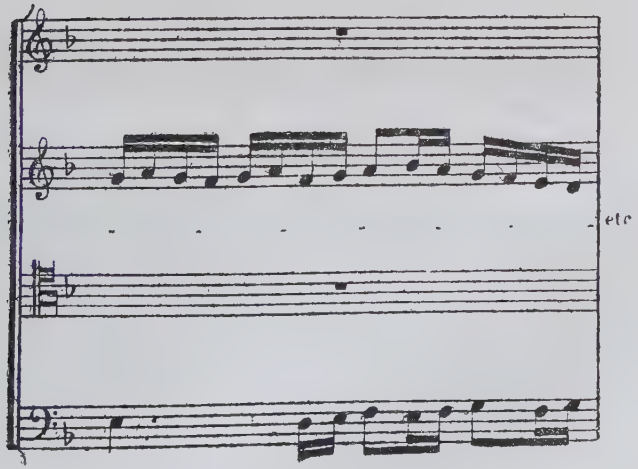
JOSEPH, Oratorio de HAENDEL.

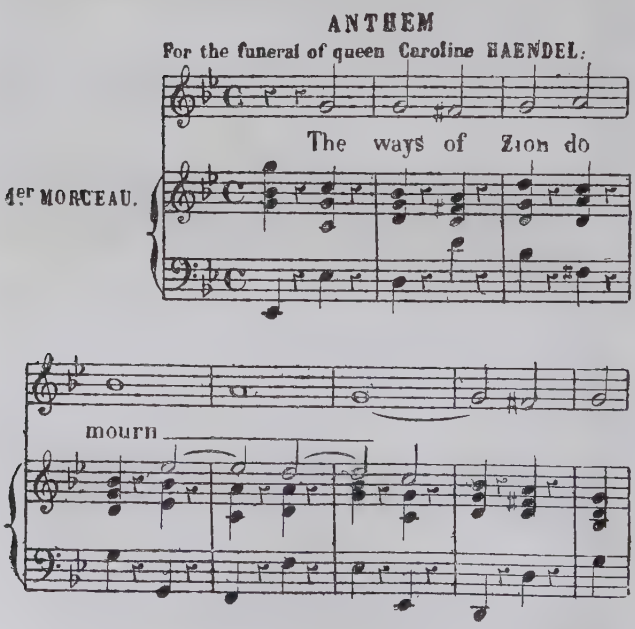


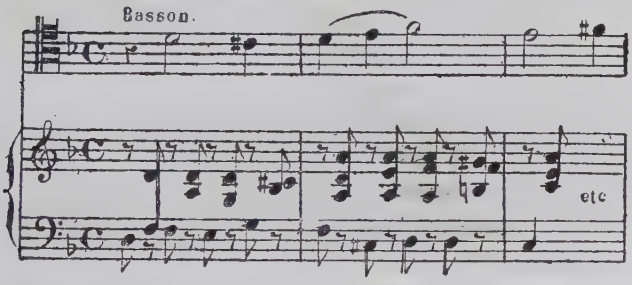


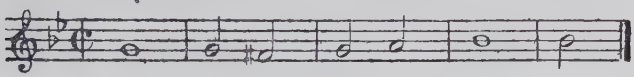
REQUIEM de MOZART.





Quant au second rapprochement, celui du passage de basson avec une antienne de Hændel, cela n'est pas bien frappant; puis Hændel à son tour a pu connaître *la Pavane* dont nous reproduisons le commencement (page 175).

INTRODUCTION du REQUIEM de MOZART.

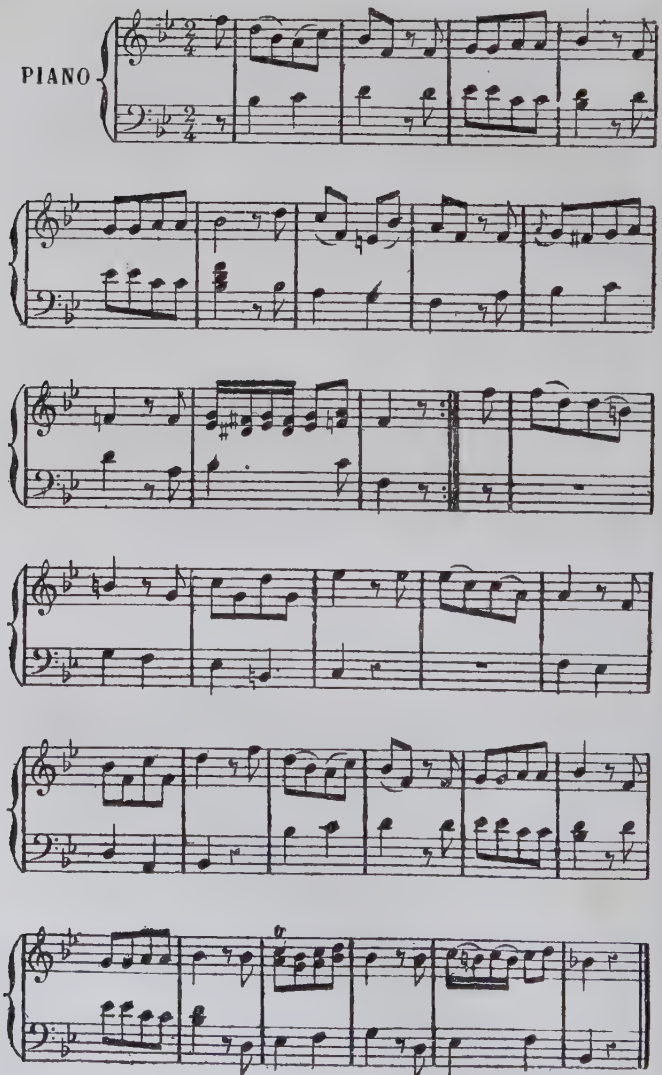


PAVANE publiée en 1595 dans l'ORCHÉSOGRAPHIE.

On lit dans une des lettres de Mozart :

« On a publié des quatuors d'un certain Pleyel, qui est un élève de Joseph Haydn. Si vous ne les avez pas encore, tâchez de vous les procurer, cela en vaut la peine. Ils sont très-bien écrits et très-agréables; vous reconnaîtrez aussitôt son maître. Quel bonheur pour la musique, si Pleyel pouvait nous remplacer Haydn! »

L'album de Thalberg renfermait l'autographe suivant :

ALLEGRO de MOZART. (à l'âge de 5 ans.)



GLUCK.

« C'est le bailli du Rollet, qui a amené de Vienne en France le chevalier Gluck, et qui a fait la coupe de la tragédie de Racine d'une manière propre à être mise en musique. On commence à suivre les répétitions de cet opéra d'*Iphigénie* avec une fureur, présage de celle qu'on aura à courir aux représentations. Cet étranger, au surplus, est enchanté de nos acteurs, et surtout de notre orchestre, qui exécute son ouvrage avec la plus grande précision.

« Le sieur Gluck est un Allemand, élève de l'école de Naples, d'où sont sortis les grands musiciens de l'Italie, les Pergolèse, les Orlandini. Il débuta à Rome, il y a environ dix-huit ans, par deux opéras très-accueillis du peuple de cette ville, dont l'oreille superbe est réputée la plus délicate, la plus fine de ces contrées. On adopte sans examen sur les autres théâtres toute musique honorée des suffrages de cette nation.

« Le sieur Gluck a passé depuis à Vienne, d'où il « arrive. (*Mémoires de Bachaumont*, 24 mars 1774.)

***

VIOTTI.

Marie-Antoinette, l'élève de Gluck, fit inviter le célèbre Viotti à se faire entendre à Versailles. Le jour convenu arrivé, toute la cour est présente, ou à peu près. Viotti commence, on l'écoute avec un

silence religieux..... quand tout à coup la voix glapissante d'un huissier se met à crier : « Place pour M. le comte d'Artois ! » A cette interruption on se lève, on se dérange, on salue, on se donne même des poignées de mains. Enfin, après dix minutes d'interruption, le calme se rétablit, M. le comte d'Artois est arrivé à sa place et s'apprête à écouter comme un simple mortel..... Malheureusement, Viotti, outré de cette scène blessante pour lui, avait mis son violon sous son bras durant le tintamarre, et avait disparu. C'est à partir de cette époque qu'il résolut de ne plus jouer en public.

Les choses se sont encore passées de même, absolument de même, il y a quelques années. C'était aux Tuileries, dans la salle des Maréchaux. L'empereur Napoléon III donnait une fête à l'occasion du Congrès de la Paix. Entre autres morceaux du programme, il y avait : *Tout est bien qui finit bien,* petit opéra de salon, qui était joué se soir-là par madame Gaveaux-Sabatier et M. Jules Lefort.

On en était à peu près au milieu de la pièce, l'impératrice présente, et une salle brillamment garnie ; je dirigeais mon petit ouvrage. En ce moment pathétique où Jules Lefort, je le vois encore, était à genoux à côté de son panier renfermant un lapin, et lui adressant un monologue des plus touchants en langage normand, on annonce : L'Empereur ! Tout le monde se lève, et durant un bon quart d'heure, même scène que celle du comte d'Artois. Je ne pouvais pas faire comme Viotti et

m'en aller, quoique j'en eusse bien envie. Durant ce temps le lapin, beaucoup moins patient que le compositeur, s'était livré à des incongruités qui ont produit une telle hilarité que tout le reste de la pièce fut à peine écouté.

*
* *

L'anecdote suivante est-elle vraie ? est-elle fausse ? J'ai lu quelque part qu'un mardi gras, sous Louis XVIII, les bouchers et le bœuf gras venant saluer Leurs Majestés aux Tuileries, selon une antique coutume, le roi les complimenta avec beaucoup de grâce, du haut de son balcon. Les braves bouchers en étaient touchés jusqu'aux larmes ; le bœuf gras lui-même, comme aussi bien les sauvages, avaient les yeux humides. Les musiciens, tenant à ne pas rester les derniers dans cet attendrissement où le vin bleu jouait son rôle, se mirent à entonner : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* Le chœur des bouchers, des sauvages, y mit les paroles, et la fête fut complète (1).

*
* *

GRÉTRY.

Le docteur Tronchin dit un jour à Grétry, qui le consultait sur sa santé :

(1) Il y a dans les mémoires de Grétry une anecdote du même genre. Dans une ville de province des magistrats du Parlement Maupeou assistaient, en loge, à une pièce burlesque où on voyait un dindon poursuivant Arlequin. Arlequin se sauve dans la loge des magistrats ; le dindon l'y suit, et le parterre entonne : « *Où peut-on être mieux*, etc. »

— Comment faites-vous quand vous composez de la musique?

— Mais, comme on fait des vers, un tableau; je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons; il me faut plusieurs jours pour échauffer ma tête; enfin, je perds l'appétit; mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte : alors je fais un opéra en trois semaines ou en un mois.

— Eh bien! laissez-là votre musique, ou vous ne guérirez jamais.

— Je le sens; mais aimez-vous mieux que je meure d'ennui que de chagrin?

GARAT.

(*Mémoires de Bachaumont*, 31 octobre 1782.)

« Un jeune Bordelais, nommé Garat, fils d'un avocat et neveu de Garat, homme de lettres (1), qui s'est établi à Paris, y est venu trouver son oncle. Il est doué de l'organe le plus beau et le plus merveilleux, et s'est flatté en conséquence avec raison de se produire ici avec succès.

« Sans savoir une note de musique (2), il contrefait, à s'y tromper, toutes les voix des acteurs et des

(1) L'oncle Garat était littérateur, puis fut ministre de la justice sous la Convention et chargé, en cette qualité, de signifier à Louis XVI son arrêt de mort; membre de l'Institut et sénateur sous l'Empire. Garat le chanteur était ardent royaliste.

(2) Garat n'a jamais été ce qu'on appelle un *musicien*, un *lecteur*.

actrices, tous les instruments d'un orchestre, et à lui seul il exécute successivement un opéra entier.

« Les premiers compositeurs de cette capitale, MM. Piccini, Sacchini, Grétry, Philidor, ne pouvaient croire à ce prodige, et s'en sont convaincus par leurs propres oreilles.

« Ce talent unique l'a bientôt faufilé parmi les actrices célèbres, les filles du grand ton de cette capitale, et c'est à qui l'aura. Il n'a que dix-huit ans ; il n'est pas mal de figure, et en outre, passe pour être doué d'une vigueur à toute épreuve auprès du sexe.

« C'est aujourd'hui madame Dugazon qui s'en est emparée. Ceux qui s'intéressent à lui sont fâchés qu'il s'énerve de la sorte. Quoi qu'il en soit, avant qu'il ait perdu sa voix et son talent, ce qui ne manquera pas de lui arriver bientôt, on voudrait le faire paraître à la cour, et il est grandement question d'engager la reine à l'entendre. »

Garat fut envoyé par son père à Paris, pour y faire son droit, afin d'embrasser la carrière paternelle. Sa mère, qui chantait bien, lui avait dès son enfance inculqué un certain goût pour le chant ; puis le directeur du théâtre de Bordeaux, François Beck, s'en était également occupé à ce point de vue. Ce qui avait surtout enflammé le jeune Garat pour la musique était une représentation à Bordeaux de l'*Orphée* de Gluck (1) ; il se plaisait à raconter sou-

(1) Garat a toujours chanté avec une prédilection marquée la musique de Gluck.

vent l'impression que cette musique noble et pleine de génie avait produite sur lui.

. Mais, revenons aux Mémoires de Bachaumont; à la date du 13 janvier 1783, on y lit :

« Ce qu'on avait prévu est arrivé : la reine a voulu entendre M. Garat. Hier, un carrosse à six chevaux est venu le prendre chez lui, d'après l'invitation qu'il en avait reçue; et après s'être relayé à Sèvres, il est arrivé à Versailles, et est descendu chez madame la duchesse de Polignac. Il a trouvé dans l'antichambre toute la musique prête à recevoir les ordres de Sa Majesté. M. Garat, au contraire, a été introduit sur-le-champ.

« La reine était déjà arrivée, et l'attendait avec le comte d'Artois et une foule de seigneurs et de dames. Il ne prévoyait pas ce spectacle, et la pompe de la majesté l'a frappé au point de l'interdire et de suspendre ses facultés. La reine et M. le comte d'Artois, qui se sont aperçus de son embarras, l'ont rassuré par un accueil rempli de bonté; ils l'ont encouragé. Il s'est remis; il a eu l'honneur d'accompagner la reine et son auguste frère; il a chanté seul, il a contrefait les différentes voix de l'Opéra, surtout de Le Gros, et il a eu le bonheur de plaire et de ne point tromper la haute idée qu'on avait donnée à Sa Majesté de son talent naturel.

« Durant la séance, M. Garat, ou enthousiasmé, ou tremblant du rôle qu'il jouait, et surtout de la bouffonnerie à laquelle il venait de se livrer, s'est écrié comme involontairement : *Ah! si mon père me*

voyait ici, qu'est-ce qu'il dirait? Le maréchal de Duras lui a répondu : *Monsieur, on fera en sorte qu'il n'ait pas lieu de s'en repentir.*

« Du reste, M. de Vaudreuil avait apporté toute sorte de délicatesses dans son invitation, jusqu'à lui écrire que la reine l'autorisait à choisir le jour et l'heure qui lui convenaient ! »

Le père de Garat n'ambitionnait pas ce genre de succès pour son fils ; quand il apprit que le droit avait été mis de côté par le futur avocat, il lui supprima sa pension.

La réception flatteuse que le jeune chanteur avait eue à la cour ne changea en aucune façon l'avis du père, qui répondit à cette nouvelle par la lettre suivante : *Je n'ignorais pas, mon fils, que dans Rome dégénérée, des baladins et des histrions avaient été les favoris des empereurs.*

Garat le fils était fort embarrassé, quand le comte de Vaudreuil le fit heureusement nommer secrétaire du comte d'Artois ; l'année suivante il obtint de la reine une pension de six mille livres.

Lors de la fondation du Conservatoire de musique, Garat y fut attaché comme professeur de chant. Il est assez curieux de voir comment il enseignait à sa classe ; nous emprunterons ce détail à M. Miel, qui a écrit une notice sur ce chanteur :

« Lorsque Garat voulait régler un air pour un élève, il ne jetait jamais les yeux sur la musique, ne la lisant que difficilement. Il faisait chanter le morceau par son disciple, qu'il écoutait avec une

attention profonde ; il le faisait redire une seconde fois, sans y placer la moindre observation, mais en redoublant, pour ainsi dire, de surveillance ; puis, imposant silence du geste, il parlait tout à coup, la figure animée, l'œil étincelant, et chantait le morceau à sa manière avec la verve la plus véhémente et la chaleur la plus expansive, en corrigeant les fautes de prosodie, en accentuant le style, en improvisant les traits les plus convenables, les points d'orgue les plus hardis et les plus élégants, enfin en donnant la vie à cet air dont on venait de lui faire entendre la lettre morte. »

Parmi les élèves de Garat il faut citer Nourrit, Dérivis, Ponchard, Levasseur, mesdames Branchu, Saint-Aubin, Boulanger, etc.

BEETHOVEN.

Seyfried était très-lié avec Beethoven, surtout à l'époque où le maître produisit pour la première fois ses symphonies et *Fidelio*, dans ces concerts à bénéfice dont Seyfried dirigea les répétitions et les exécutions, d'après les indications de Beethoven. Ce qui préoccupait le plus Seyfried, comme il le raconte, c'était d'être invité par Beethoven à lui tourner les pages quand il jouait un concerto avec orchestre. « Tourner où et quand? Dieu du ciel! s'écrie Seyfried. C'étaient des pages blanches ; par-ci par-là quelques indications illisibles, que Beethoven seul comprenait, car il jouait par cœur ; je

ne pouvais tourner que sur un clignement d'œil du maître, que ma préoccupation amusait beaucoup. »

On ne s'étonnera pas qu'un génie de cette taille connût peu les choses de la vie, et encore moins les nouveautés de la mode.

Il ignorait par exemple celle des jabots, très en usage alors.

Une amie lui fit faire des devants de chemises à jabots, afin qu'il parût convenablement mis devant ses élèves. En apercevant cet ornement, il dit : « A quoi bon cela ?... Ah ! oui, je devine, c'est pour tenir chaud ; » et il renfonça les jabots sous sa veste.

Zelter, dans sa correspondance avec Gœthe, raconte le trait suivant de Beethoven, qui se trouvait alors à Vienne : le grand artiste entre un jour dans un restaurant, s'attable, et finit bientôt par s'oublier dans ses rêveries. Une heure se passe ainsi, puis tout à coup, Beethoven appelle le garçon : « Que dois-je ? — Mais... monsieur, vous n'avez encore rien mangé, que dois-je vous servir ? — Apporte-moi ce que tu voudras, et qu'on me tonde le moins possible. »

LA MAISON DE BEETHOVEN A BONN.

Bonn est une jolie ville sur les bords du Rhin. Ce fleuve offre un tableau splendide au spectateur placé sur l'esplanade (*Zollhœhe*), à l'une des extré-

mités du *Hofgarten*, le parc du château. L'œil s'étend à perte de vue sur les *Siebengebirge*, immense paysage dont le premier plan est le Rhin ; puis des coteaux, des vallons, des montagnes, un ensemble merveilleux, enfin !

Peut-être est-ce là que Beethoven (né à Bonn) a rêvé ses plus belles symphonies, ses œuvres les plus grandioses ; car on sait qu'entre la conception et l'éclosion des créations de l'intelligence il se passe souvent des années.

Beethoven a habité Bonn jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, c'est-à-dire qu'il y a vécu ces heureuses années où l'imagination, dans toute sa vivacité, dans toute sa naïveté, nous montre à travers ce prisme magique, qui est la poésie elle-même, les objets dont les formes ne seront nettement tracées dans notre esprit que beaucoup plus tard, mais dont l'empreinte, prise dès lors, reste ineffaçable.

A Bonn (et il en est de même dans beaucoup d'autres villes de l'Allemagne) le numérotage des maisons ne recommence pas à chaque rue. Les numéros partent d'un point convenu et continuent jusqu'à épuisement. Ainsi la *Rheingasse* (rue du Rhin), où se trouve la maison natale de Beethoven, offre d'abord à l'une de ses extrémités le numéro 883 ; de l'autre côté, elle commence par une maison d'assez belle apparence sans numéro, mais la maison suivante porte le numéro 943. La *Rheingasse* est étroite et tortueuse : sa quatrième maison, avant

d'arriver au Rhin (numéro 984), a une façade en briques ; elle est à trois étages.

Maison où Beethoven est né

Sur un long tableau, accroché à la hauteur du premier étage, on lit : *Gewirthschaft von Joh. Jos. Stephani...* C'est, en effet, une auberge ou restaurant de troisième ordre. On a quelque peine à découvrir, auprès de cette enseigne, une petite plaque en marbre sur laquelle sont gravés ces mots : Ici est né Beethoven.

Il n'y a de cela qu'un siècle, Beethoven étant venu au monde le 17 décembre 1770, et pourtant ce n'est déjà plus la maison d'alors. La façade a été entièrement reconstruite depuis peu d'années ; mais l'arrière-maison, et son aménagement intérieur ont été respectés, y compris l'escalier de bois conduisant au premier étage où se trouve la chambre dans laquelle est réellement né Beethoven. Cette petite pièce est aujourd'hui en assez mauvais état : blanchie à la chaux, elle reçoit le jour par une fenêtre carrée, sorte de châssis à petits vitraux, dont la partie inférieure ne peut être ouverte ; la moitié supérieure s'enlève tout d'une pièce à l'aide de deux loquets. Cette fenêtre est du temps ; elle a, dans le coin de droite (en haut), un petit carreau grand comme la main, qui s'ouvre à charnière et sert à donner de l'air : il n'en fournit guère, hélas !

La chambre vénérable est actuellement habitée par la servante de la maison. Comme meubles, elle renferme un grabat et une espèce de caisse où la servante peut serrer ses hardes : à cela se borne la description mobilière. Une autre pièce, encore plus petite et lambrissée, communique avec la première

ou la continue ; il n'y a jamais eu de porte entre les deux. Cette arrière-pièce est un débarras : fouillis de paniers, de boîtes, de chiffons, etc.

La pauvreté de cette chambre, où règne le souvenir d'une si grande gloire, jette dans l'âme une impression de tristesse ; le besoin d'air qu'on éprouve en la visitant y contribue pour une bonne part. On sait, d'ailleurs, que les parents de Beethoven étaient pauvres : son père faisait partie de la chapelle de l'électeur de Cologne en qualité de ténor (1). Sur le même carré, et contiguë aux deux petites pièces dont on vient de parler, se trouve une chambre plus convenable, tapissée en vert : c'est là que Beethoven travaillait dans sa première jeunesse. Cette chambre, modestement, mais proprement meublée, est pour le moment habitée par un étudiant ; elle forme donc un petit logement qui se loue, et, par suite de sa destination, change souvent d'occupant.

Les parents de Beethoven n'étaient eux-mêmes que les locataires de cette maison. Depuis lors, elle a été revendue plusieurs fois ; son propriétaire actuel ne la possède que depuis quatre ans.

Il ne reste plus aucun meuble, aucun objet qui ait appartenu à la famille Beethoven ; c'est là un fait regrettable, car de ces objets on aurait pu créer un petit musée, ou plutôt un petit sanctuaire, que

(1) Voir les *Notices biographiques sur Beethoven*, par Wegeler et Ries, traduction par A. Legentil, 1862.

bien des admirateurs du grand homme seraient allés visiter. En l'absence de ces souvenirs intimes, on saura gré certainement à l'un de nos amis de nous avoir rapporté de Bonn le croquis du modeste toit sous lequel naquit et grandit ce puissant génie.

Bien que contesté, ce fait est de tradition populaire à Bonn, et confirmé d'ailleurs par la plaque de marbre, sur laquelle la municipalité de cette ville a fait graver l'inscription : *Ici est né Beethoven.* Il est hors de doute que c'est bien là l'heureuse et modeste maison qui vit naître les premiers chefs-d'œuvre de ce génie grandiose, sublime. (Ecrit en 1865.)

CHARLES-MARIE DE WEBER.

Après l'immense succès du *Freyschütz*, le directeur du théâtre de *Covent-Garden* à Londres, commanda à Weber un opéra. L'illustre compositeur écrivit à cette intention sa partition d'*Obéron*, à laquelle il travailla dix-huit mois.

Il arriva à Londres le 6 mars 1826 ; son ouvrage fut représenté le 12 avril.

Weber était déjà souffrant d'une affection de la poitrine, en quittant Dresde pour se rendre en Angleterre. Sa santé s'altéra de jour en jour. Voici la lettre qu'il écrivit de Londres à sa femme, le 30 mai, quelques jours avant sa mort :

« Chère Lina,

« Il faut que je m'excuse encore une fois sur ma brièveté et le décousu de ma lettre : j'ai tant à faire! Il m'en coûte aussi d'écrire, parce que ma main tremble... Et puis aussi, l'impatience de partir s'empare de moi. Tu ne recevras plus guère de lettres de moi, car apprends mon ordre cruel : *Ne me réponds plus à Londres, mais bien à Francfort, poste restante.* Tu t'étonnes? Oui, oui, je ne passerai point par Paris ; que dois-je y faire? je ne puis ni marcher, ni parler. Je bannirai le travail pendant une année entière. Ainsi, le chemin, le plus court vers mon chez moi : de Calais par Bruxelles, Cologne, Coblentz, puis le Rhin, jusqu'à Francfort; quelle délicieuse navigation !

« Quoique obligé de voyager un peu lentement, et de me reposer de temps en temps une demi-journée, nous gagnerons toutefois au moins quinze jours, et j'espère me trouver dans tes bras à la fin de juin.

« Si Dieu le permet, je partirai d'ici le 12 juin ; si seulement Dieu voulait me donner un peu plus de force... Enfin ! je suis sûr qu'une fois en voyage, tout ira pour le mieux ; mais que je quitte ce climat ! Je vous embrasse tendrement, mes bien-aimés !

« Votre père Charles, qui ne vit que pour vous. »

Weber mourut trois jours après cette lettre, le 5 juin 1826, sans avoir pu quitter Londres.

Tout le monde sait que la *Dernière pensée de Weber* est une composition de Reissiger ; c'est le n° 5 d'un recueil de douze valses pour le piano, intitulées : *Danses brillantes*, op. 26. Reissiger était jeune alors, et ses valses probablement peu connues. C'est un éditeur de Londres, Wessel (d'origine allemande), demeurant alors à Hanover-Square, qui eut l'idée de faire paraître la valse de Reissiger sous le nom de Weber, qui venait de mourir. Dans ces dernières années, Reissiger se plaignit encore à mon ami Barthe de cette substitution de nom d'auteur.

Le journal *le Gaulois* a publié une anecdote sur Weber, durant son séjour à Londres, anecdote peu probable, surtout avec la date de 1811, qui est à rectifier. Quoi qu'il en soit, la voici :

Un jour que Weber se promenait en nombreuse compagnie sur les bords de la Tamise, la fantaisie lui prit de jouer un air de flûte.

Survient un groupe de jeunes officiers qui sortaient probablement de fort bien déjeuner.

Weber s'arrête et, sans ostentation, remet l'instrument dans sa poche.

— Pourquoi ne jouez-vous pas ? lui demanda un des officiers.

— Par la même raison qui m'a fait jouer.

— Et laquelle ?

— C'est que cela me plaît.

— Eh bien ! si vous ne vous remettez à jouer, nous allons vous jeter à l'eau.

Les officiers étaient animés et faisaient sonner leur ferraille d'un air menaçant. Il y avait des dames. Weber crut sage de s'exécuter de bonne grâce. Seulement, quand il eut fini, il glissa dans l'oreille de son provocateur qu'il serait heureux de le rencontrer le lendemain dans *Hyde-Park*.

L'officier fut exact au rendez-vous. Weber, qui l'y attendait, s'approcha de lui et, l'ajustant avec un pistolet :

— Vous m'avez fait jouer de la flûte, hier; eh bien ! dansez maintenant.

L'officier se fit un peu tirer l'oreille ; mais, devant l'attitude résolue de son adversaire, il se mit à exécuter, de l'air le plus grave, une gigue nationale.

— Maintenant, monsieur, dit Weber, nous sommes quittes, et je suis prêt à vous donner telle satisfaction qu'il vous plaira.

— Ma foi non, répliqua le jeune homme, vous êtes un garçon d'esprit, et j'aurais tort de vous en vouloir... Touchez là, je vous en prie.

Depuis ce jour, Weber n'eut pas de plus fervent ami que son adversaire.

(*Gaulois.*)

RÉBEL ET FRANCŒUR.

Ces deux compositeurs de musique, liés dès leur jeunesse, ont toujours travaillé en commun ; ils ont eu ensemble la direction de l'Opéra et la surintendance de la musique du roi.

Quels que fussent leurs succès au théâtre, on n'a jamais pu savoir, ni de l'un ni de l'autre, auquel appartenait tel ou tel morceau dont le public faisait un cas particulier.

En vain la marquise de Pompadour, leur protectrice commune, les interrogea-t-elle chacun en particulier, et en leur promettant le secret, jamais elle ne put obtenir d'autre réponse que : *C'est l'ouvrage de tous les deux.*

Rébel, mort depuis dix ans, et Francœur ayant alors 87 ans, les amis de ce dernier, lorsqu'ils l'interrogeaient sur cet article, n'obtinrent jamais d'autre réponse que celle qui avait été faite à la marquise de Pompadour.

DAQUIN.

M. Fétis semble écrire à regret les quelques lignes flatteuses accordées à l'organiste Daquin, mort en 1772. Que n'a-t-il consulté Mercier dans son *Tableau de Paris !*

« Tout a changé au jour que j'écris (1781). On joue durant l'élévation des *Ariettes* et des *Sarabandes ;* au *Te Deum* et aux *Vêpres*, des *Chasses*, des *Menuets*, des *Romances*, des *Rigaudons*. Où est donc cet admirable Daquin qui m'a ravi tant de fois !

« Il est mort en 1772, et l'orgue avec lui.

« Son ombre semble pourtant voltiger quelquefois sur la tête de Couperin.

« Daquin composa à l'âge de huit ans un motet à grand chœur et symphonie. On fut obligé de le mettre sur une table pour en battre la mesure.

« Organiste des chanoines réguliers de Saint-Antoine, Daquin, à une messe de minuit de Noël, imita si parfaitement sur l'orgue le chant du rossignol, sans que le couplet dans lequel il le faisait entrer parût gêné en rien de cette addition, que la surprise fut universelle. Le trésorier de la paroisse envoya le suisse et les bedeaux à la découverte dans les voûtes et sur le faîte de l'église : point de rossignol, c'était Daquin.

« Quand l'orgue de Saint-Antoine fut réparé et augmenté de *Bombardes*, on annonça dans les papiers publics la fête de Saint-Paul, nous y étions ; prodigieuse affluence ! Tout était plein à ne pouvoir se ramuer, chœur, nef, bas-côtés, chapelles latérales, chapelles éloignées, les deux sacristies, les galeries d'en haut, l'escalier de l'orgue, les passages, le devant du portail. Les carosses tenaient toute la rue Saint-Antoine jusqu'aux Célestins. Ce fut ce jour-là que Daquin, plus sublime que jamais, tonna dans le *Judex crederis*, qui porta dans les cœurs des impressions si vives et si profondes, que tout le monde pâlit et frissonna.

« M. Dauvergne, actuellement à la tête de l'opéra, fut si vivement frappé, qu'il sortit des premiers et courut vite confier au papier les traits sublimes qu'il venait d'entendre. Il les a tous placés dans son beau *Te Deum* à grand chœur.

« Il y a eu des organistes, mais Daquin est Daquin. »

CHÉRUBINI.

Un phrénologue, Ch. Place, a publié en 1842 une brochure biographique, accompagnée d'une analyse phrénologique de Chérubini. A la *Constructivité* nous lisons : « Cet instinct, dont le développement m'avait frappé à la première vue, a joué un rôle très-grand dans la parfaite exécution des œuvres de ce maître ; mais il était si irrésistible qu'il se trahissait incessamment. Chérubini passait un temps infini à élever de petites constructions à l'aide de cartes à jouer ; il faisait aussi, avec des cartes découpées, de petits dessins fort bizarres : c'étaient des parades italiennes, des charlatans sur leurs tréteaux vendant leur orviétan, ou d'autres scènes burlesques. Les personnages, la maison, le paysage étaient pris dans la figure ou même les signes du jeu : cœur, carreau, trèfle, pique, habilement taillés et façonnés, puis complétés avec l'encre de Chine pour l'exigence de certains détails. Ces petites fantaisies se rapprochaient de la mosaïque : œuvres de patience et de fermeté, elles démontraient le développement instinctif du *coloris* et de la *forme*, dirigés par l'*imitation* et souvent par la gaieté, mais point par l'idéalité, qui résume toutes les perceptions et crée avec elle des êtres nouveaux, gracieux et intelligents. La veille de sa mort, il se livrait une

dernière fois à ce travail avec une adresse et une sûreté d'exécution remarquables.

« En résumant ces diverses combinaisons, on peut juger des différences dans les formes et le coloris dans ces petits travaux, entre lui et son élève Boïeldieu ; celui-ci dessinait aussi, mais avec cette grâce et cette vivacité que l'esprit et l'imagination façonnent. Boïeldieu, en effet, mêlait à ses lettres, à ses compositions, de petits dessins qui en étaient les commentaires, ou pour mieux dire, en me servant d'une expression à la mode, il illustrait les pages que sa plume parcourait. »

BERTON.

Sous le titre : *Histoire d'un chef-d'œuvre*, M. Édouard Monnais (sous le pseudonyme de P. Smith), a publié en 1841, dans la *Gazette musicale*, une suite d'articles fort intéressants sur Berton et sur son opéra de *Montano et Stéphanie*. Le poëme, reçu à l'Opéra-Comique, fut d'abord offert par son auteur, Dejaure, à Grétry. Celui-ci, s'excusant sur son âge, proposa au parolier de le faire mettre en musique par Berton, qui n'avait pas alors trente ans. Après quelques hésitations, Dejaure y consentit et le porta au jeune compositeur, qui fut enchanté et touché jusqu'aux larmes du procédé de Grétry. C'était à la fin de 1798, Berton, marié et père de deux enfants, avait bien de la peine à vivre : il vendit jusqu'à son piano pour que le pain

ne manquât pas chez lui. Dans ces circonstances pénibles, *Montano et Stéphanie* fut composé en moins de six semaines.... Laissons la parole à Berton lui-même : « Je dis moins de six semaines, car je fus contraint de rester inoccupé pendant une semaine entière, faute de papier réglé à vingt-huit portées, papier qui, selon le dire du marchand, n'existait ni chez lui ni chez ses confrères, et qu'il faudrait régler pour moi, moyennant payement *en argent* (1) et d'avance, au prix de 3 francs le cahier. Comme il m'en fallait trois cahiers pour écrire le grand *crescendo* du final de mon second acte, cela portait à 9 francs le prix de l'acquisition, et n'ayant plus rien à vendre, il m'était impossible de réaliser pour le moment la somme nécessaire. Ma philosophie allait me faire défaut, lorsque par bonheur les frères Gaveaux, marchands et éditeurs de musique, se présentèrent chez moi pour me prier de leur arranger tout de suite l'ouverture de *Démophon* de Vogel, pour *deux flageolets!!!* J'hésitai un moment à prendre l'engagement de commettre ce crime de *lèse-musique*, mais la voix de *Montano* eut plus de force sur moi que celle de ma conscience artistique, et j'acceptai. En deux heures, le chef-d'œuvre de Vogel fut travesti par moi ; j'en remis le manuscrit aux frères Gaveaux, à l'expresse condition de faire graver sur le titre : *Arrangé pour deux flageolets, par J.-B. Figeac,*

(1) On ne voulait pas d'*assignats*.

citoyen de Pézénas. Comme mes chers éditeurs étaient tous deux des bords de la Garonne, je crois que l'heureuse idée d'avoir fait de l'arrangeur un citoyen de Pézénas produisit un effet magique sur les cordons de leur bourse, car au lieu des deux écus de 6 francs, dont nous étions convenus pour le prix de mon bel arrangement, ils s'empressèrent de m'en offrir quatre. Possesseur de mon petit trésor, je pris promptement congé d'eux pour aller retrouver mon marchand de papier. O puissance de ce vil métal! En entrant dans le magasin, la main dans le gousset, j'avais eu soin de faire entendre le son argentin de mes quatre écus. Le marchand, qui n'était pas sourd, se hâta de me dire : « Citoyen, par un heureux hasard, et dans le but de vous être agréable, après de grandes recherches, nous avons enfin trouvé dans notre arrière-magasin douze cahiers réglés à vingt-huit. — Bien obligé, citoyen, je ne vous en ai demandé que trois : voici 12 francs, rendez-m'en 3, et faites-moi livrer le papier. »

Et voilà comment ce beau final put voir le jour. Ce que nous venons de citer n'est qu'un petit fragment de l'*Histoire d'un chef-d'œuvre*, une des plus charmantes productions de M. Édouard Monnais, qui en a fait bien d'autres.

PAGANINI.

En 1817, Paganini se trouvait à Vérone ; ses concerts avaient un succès prodigieux. On lui dit un

jour que le chef d'orchestre de cette ville, Valdabrini, un excellent violoniste, se vantait d'avoir composé un concerto que Paganini ne serait jamais en état de jouer. Paganini se pique au jeu : il fait prévenir Valdabrini que non-seulement il jouerait son concerto, mais que ce serait devant le public, à son dernier concert.

La répétition eut lieu. Paganini laissa aller l'orchestre, préludant là-dessus des bribes de phrases qui n'étaient pas de Valdabrini, mais qui, à la rigueur, s'ajustaient assez bien sur l'accompagnement.

Les artistes, et surtout Valdabrini, étaient fort intrigués. Le jour du concert (ce morceau était le dernier du programme), Paganini pour le jouer, parut avec un roseau à la main, et ce fut avec ce roseau, en guise d'archet, qu'il joua tout le concerto de Valdabrini, en y ajoutant même des difficultés de son invention.

Guhr, dans sa préface sur l'école du violon de *Paganini*, raconte que l'idée de jouer des morceaux entiers sur la quatrième corde n'est pas due à Paganini seul, mais qu'elle appartient, en partie, à la sœur de Napoléon, la princesse Élise, duchesse de Toscane.

Paganini s'éprit fort d'une dame de la cour de Toscane, et, pour exprimer sa passion, il composa un morceau pour la corde de *sol* et la *chanterelle*, en supprimant les autres cordes. C'était une conversation entre deux amoureux. Le morceau eut le plus grand succès, et c'est alors que la princesse

Élise demanda à Paganini un morceau dans lequel l'homme parlât tout seul. Le grand virtuose saisit cette idée et composa plusieurs morceaux qui étonnèrent au plus haut point, tant par leur originalité que par leur belle exécution.

OLE BULL.

Le virtuose norwégien était fort jeune quand il vint à Paris, avec l'espoir de s'y faire un avenir. Malheureusement c'était au moment où le choléra décimait la population. Il n'y avait rien de mieux à faire que de s'en aller au plus vite chercher son bonheur ailleurs. C'est aussi le parti que prit Ole Bull, après avoir discuté avec lui-même sur ce qu'il allait faire, pendant un long après-dîner, en errant dans les rues à moitié désertes de la grande ville.

Il rentra pour faire son modeste paquet. Mais quelle ne fut pas sa surprise, son désespoir, en se voyant complétement dévalisé ! Ses habits, son peu d'argent, son violon, tout avait été emporté par les voleurs.

Se voyant sans ressources, ne connaissant d'ailleurs pas une âme à Paris, il résolut d'en finir avec la vie, et se jeta dans la Seine. Un batelier l'en retira à moitié asphyxié. Près de là se trouvait une mère qui avait récemment perdu son fils, ravi par la maladie contagieuse. La vue de ce jeune homme, qui lui rappelle son enfant, l'attendrit, et Ole Bull dut à cette circonstance de retrouver une seconde

mère qui s'occupa de lui avec affection, et par ses relations, parvint à lui monter un concert qui rapporta 1,200 francs. Avec cette somme il fit un voyage artistique en Italie, où son talent fut goûté, puis il revint à Paris, où le succès ne lui fit point défaut.

MEYERBEER.

J'aurais désiré donner les notes de Meyerbeer sur les élèves du Conservatoire, mais des amis, qui ont tous les droits possibles pour me donner de bons conseils, m'en ont dissuadé. Il est certain qu'à côté des éloges il y a aussi le revers de la médaille pour beaucoup d'artistes, dont le nom est d'ailleurs bien connu au théâtre. Je puis dire toutefois que Meyerbeer a, dès leur entrée au Conservatoire, mis avantageusement en relief les noms de mademoiselle Lavoye, de madame Iweins d'Hennin, de Jourdan, de Battaille, de madame Lefébure-Wély, de mademoiselle Boulard et de madame Carvalho. Cette dernière, dès le second examen, a pour note : « de l'élégance et de la grâce : ce sera une excellente acquisition pour l'Opéra-Comique. »

Ce pauvre Ketterer n'est plus, je puis donc dire que le 9 octobre 1843 (Ketterer avait alors douze ans), il y a : « médiocre, il ne lit pas du tout. »

Comme note à mademoiselle***, Meyerbeer met : « elle a un *r* extrêmement disgracieux. » Il en faisait donc aussi... des calembours !

M. HAUSSMANN, *ancien préfet de la Seine.*

On connaît le goût musical de M. Haussmann, mais peu de personnes savent que dans son jeune temps il cultivait le violoncelle.

D'après les registres du Conservatoire, le 22 décembre 1825 M. Haussmann y était élève dans la classe de violoncelle de M. Baudiot; le jeune artiste avait alors 17 ans et 6 mois.

Il fréquentait en même temps la classe de contrepoint et fugue, dont les professeurs étaient Seuriot et Jehlensperger. En 1826, M. Haussmann est encore inscrit comme élève dans cette dernière classe.

***

La femme d'un de nos acteurs célèbres, voyant sa fin approcher, recommanda à son mari de ne pas mettre son âge sur les lettres de faire-part.

***

M. Farrenc, je le nomme en toutes lettres, car je serais capable d'en faire autant, donc M. Farrenc le bibliophile, se sentant bien malade, appela madame Farrenc, et, lui désignant un livre rare de sa bibliothèque, la conjura de ne pas le laisser vendre à moins de 500 francs.

ROSSINI.

Dans la Bibliographie musicale, 1822, volume

attribué à Gardeton, on lit à la page 466 : « Un grand scandale arrive dans l'empire musical. Depuis ce matin, 20 octobre 1821, on voit aux vitraux des marchands d'estampes une lithographie dont le dessin hardi et léger attire tous les regards ; elle porte pour titre : *Il signor Tambourossini, ou la Nouvelle Mélodie* (chez Villain, rue de Sèvres, n° 9).

« Le centre est occupé par un personnage en costume mauresque, dont le bras vigoureux bat une grosse caisse, tandis que sa bouche fait résonner une trompette attachée par un fil à son turban. Sur cette trompette est perchée une pie, tenant dans son bec une cuillère et une fourchette. L'un des pieds du terrible Maure vient de briser une basse et un hautbois ; de l'autre, il écrase un violon.

« A sa gauche est Midas, qui, à ce bruit formidable, dresse ses longues oreilles ; sa large face s'épanouit de plaisir, ses pieds épais foulent des partitions. Sur l'une se lit le nom de *Mozart ;* sur l'autre, celui de *Cimarosa*. D'une main ce Midas tient un miroir.

« Dans le lointain, Apollon traverse les airs en se bouchant les oreilles : il s'efforce de regagner le sommet du Parnasse. Pégase, effrayé, se cabre et veut s'envoler.

« Est-ce bien un musicien qui lance parmi les *dilettanti* cette pomme de discorde ? Non, nous ne le croyons pas, pour l'honneur du corps. Certes, il n'est pas un homme de goût qui ait dissimulé son opinion sur la grosse caisse et les deux tambours

de la *Gazza ladra;* pas un connaisseur qui n'ait regardé comme un trait d'ignorance insigne d'oser prétendre que *Rossini* est plus dramatique que *Mozart;* mais nous aurions plus de peine encore à penser que ce soit un ami de l'art qui ait eu l'idée de verser le ridicule sur un artiste auquel nous avons dû et nous devons encore tant de soirées agréables, en un mot, sur l'auteur du *Barbiere*, du *Turco* et d'*Otello*.

« Et, pour comble d'injustice, ou plutôt de maladresse, c'est sous le costume du héros de ce dernier ouvrage, que le dessinateur a représenté son *Tambourossini !* Est-ce afin de mieux nous rappeler tous ses droits à l'estime pour de grandes beautés, tous ses titres à l'indulgence pour quelques folies ? »

N'en a-t-on pas fait de même pour l'orchestration d'Halévy, depuis ce temps-là, pour celle de Meyerbeer, et de tant d'autres compositeurs illustres ? Si Richard Wagner avait paru alors, on aurait sans doute cru à la fin du monde !

Or, après Richard Wagner, il y aura d'autres étonnements, d'autres ébahissements, et il en sera de même jusqu'à la fin des siècles.

Les contradicteurs et les faiseurs de charges ne firent pas grand tort à Rossini, dont la réputation était alors déjà solidement fondée. La lettre suivante prouve d'ailleurs que ce n'est pas un jeune homme inconnu qui écrit cela (1).

(1) Cette pièce est tirée de la collection de M. Thoinan.

« Bases de l'engagement que M. Rossini pense pouvoir proposer au gouvernement français :

« 1° Il se chargera de composer un grand opéra pour l'Académie royale de musique, se réservant de choisir le poëme et de jouir des droits d'auteur.

« 2° Il composerait aussi un *opera semi-seria* ou bouffon pour le Théâtre-Royal-Italien, et mettrait en scène à ce théâtre un opéra de lui déjà donné ailleurs, tel que la *Semiramide*, la *Zelmira*, ou tout autre qu'il arrangerait pour la troupe de Paris.

« 3° Pour le bénéfice qui serait accordé à M. Rossini, libre de tous frais, et qui aurait lieu à l'Académie royale de musique, il montera un opéra italien de lui qui n'aura jamais été donné à Paris. Cet opéra restera au répertoire du Théâtre Italien.

« On permettra à M. Rossini de choisir, dans le répertoire du Grand-Opéra, le ballet qui sera donné le jour de son bénéfice.

« 4° Il s'engagera à remplir telles fonctions dont Sa Majesté voudrait bien l'honorer, en l'attachant à son service.

« En raison des engagements que M. Rossini se propose de prendre avec le gouvernement, il pense qu'il pourrait lui être alloué une somme de quarante mille francs, qui serait répartie suivant le bon plaisir de Son Excellence, soit comme prix de ses ouvrages, soit comme appointements attachés aux fonctions dont il serait chargé.

« Gioacchino Rossini.

« Paris, le 1er décembre 1823. »

Souvenirs personnels.

Rossini n'aimait pas les traductions; selon lui les opéras italiens devaient être chantés en italien et les ouvrages français en français. Le génie de ces deux langues est si différent que les traductions réciproques ne rendent plus la pensée du compositeur.

Méry voulait faire voir à Rossini sa traduction de *Sémiramis*.

Le maître lui dit : « Je vous regarde comme mon ami, vous m'avez assuré que vous teniez à mon amitié..... Eh bien ! si vous y tenez réellement, ne me montrez rien. »

Un jour je rencontrai mademoiselle Plessy chez Rossini ; elle s'y présentait, je crois, pour la première fois. A un moment, mademoiselle Plessy lui dit : « Comment faut-il donc que je vous appelle ? *monsieur* est bien froid, et *maître* me paraît bien sévère. » Rossini, lui frappant amicalement sur l'épaule : « Eh bien ! ma chère, appelez-moi mon *petit lapin*. »

Madame Rossini m'a dit elle-même que son mari, malade en Italie, s'était si bien trouvé de ses soins, que, lui demandant un jour ce qui lui ferait le plus de plaisir, elle demanda les manuscrits de ce qu'il composerait à l'avenir. Rossini y accéda sans peine.

D'après le conseil des médecins, et comme chan-

gement d'air, Rossini arriva à Paris. Il était alors assez morose ; je lui avais été présenté par madame Cinti-Damoreau, et je le voyais assez fréquemment. Rossini ne me parlait que de sa maladie, de ses insomnies, c'étaient des gémissements continuels.

Ici, à Paris, on lui conseilla la distraction morale ; par exemple..... de composer quelque chose tous les jours. Le maître exécuta le remède, machinalement d'abord, puis, peu à peu il prit goût au remède lui-même.

La vérité est que dans peu de temps l'état moral du maître changea totalement ; il redevint gai, causeur, et tout en simulant un air assez indifférent, tandis qu'on exécutait ses compositions de piano aux soirées du samedi, pour un observateur il s'y intéressait vivement et n'en perdait pas une note. Durant ces réunions il se tenait toujours dans la salle à manger attenante au salon, vêtu d'une jaquette qui tranchait étrangement sur les habits noirs. Au commencement des réceptions de Rossini, c'était un pêle-mêle incroyable ; tous les chanteurs de chansonnettes y passèrent, devant un public des plus hétéroclites. Peu à peu on fit un triage, mais il n'y avait toujours qu'une lampe pour tout éclairage ; quant à des rafraîchissements, jamais il n'en paraissait.

Rossini, sans vouloir en avoir l'air, prenait donc grand plaisir à entendre exécuter à ses samedis, par nos meilleurs virtuoses, les nombreux mor-

ceaux de piano qu'il composait et qui sont encore inédits.

Meyerbeer avait dîné un jour chez Rossini et assistait à l'une de ces réunions, où trois morceaux nouvellement éclos venaient d'être exécutés. C'était le lendemain d'une nuit d'insomnie et, Rossini s'en plaignant à Meyerbeer, celui-ci répliqua finement : « Ah ! voyez-vous, cher maître, *vous vous écoutez trop.* » Ce mot charmant avait d'autant mieux son à-propos que Rossini n'avait pas soufflé une syllabe sur *le Prophète*, qu'on répétait en ce temps-là.

Le prince Belgiojoso venait de déchiffrer admirablement l'air des *Titans*, que Rossini avait achevé la veille. Comme on le remarquait, le maître répliqua : « Les Belgiojoso sont tous ainsi faits, ce sont des fausses couches de Beethoven. » (Passy, 19 juillet 1859.)

La première fois qu'on alluma le lustre et qu'on loua des banquettes ce fut le 18 décembre 1858.

On y joua *la Laitière de Trianon*, opéra de salon en un acte et à deux personnages de Galoppe d'Onquaire. J'en avais composé la musique, et à la fin nous introduisîmes, la veille même de l'exécution, des couplets en l'honneur de Rossini, au retour desquels entrait la *prière de Moïse* en double thème; cela fut très-goûté. Ce petit opéra fut joué par mademoiselle Mira et M. Biéval, et suivi d'un fragment de ballet de *Guillaume Tell* (*Toi que l'oiseau*) dansé par madame Taglioni et Petitpas. Inutile de

dire la grande sensation produite par la réapparition de madame Taglioni.

Un mot à propos de ce chœur de ballet de *Guillaume Tell: Toi que l'oiseau*, etc., M. H^te^ Bis, l'un des collaborateurs du poëme, apporta un jour à Rossini les paroles de cette tyrolienne :

Toi que l'oiseau ne suivrait pas, *etc.*

Mais alors ces vers étaient ainsi :

Toi que l'aiglon
Ne suivrait pas.

Le mot aiglon plut médiocrement au compositeur, et ce fut Nourrit qui le remplaça par *l'oiseau*, mot plus sonore et par suite plus chantant. Il paraît, au reste, d'après ce que m'a dit Rossini, que plus d'un vers de Nourrit s'est glissé dans *Guillaume Tell*. (Raconté par Rossini en juillet 1860, à Passy.)

Voici une pièce de vers inédite de Nourrit, signée, donnée à madame Cinti-Damoreau, de qui je la tiens en autographe :

Pourquoi donc aujourd'hui m'en vais-je avec tristesse?
D'où vient que mes enfants voulaient me retenir,
Et qu'ils me caressaient avec plus de tendresse,
Et que j'étais ému quand il fallut partir?
Au loin le vent s'élève,
Et ma mère, tantôt,
M'a montré sur la grève
Les débris d'un canot.
Puis au ciel, en silence,
Elle a levé les yeux...
Et malgré moi je pense
A nos tristes adieux.

Cependant, bien des fois j'ai bravé la tempête,
Et les vents déchaînés, et la mer en fureur,
Et bien souvent la foudre a passé sur ma tête
Sans voir pâlir mon front, sans émouvoir mon cœur.
Toujours le vent s'élève,
Et ma mère tantôt,
M'a montré sur la grève
Les débris d'un canot.
Puis au ciel, en silence,
Elle a levé les yeux...
Et malgré moi je pense
A nos tristes adieux.

Il partit inquiet, et pendant le voyage,
Avec crainte il luttait contre les éléments.
Pourtant, après six mois, il touche le rivage,
Et rit au souvenir de ses pressentiments.
Mais là-bas, sur la grève,
Que voit-il, au retour?
Une croix qui s'élève
Et des enfants autour...
Hélas! sa pauvre mère,
Dont l'âme était aux cieux,
Reposait sous la pierre
Témoin de leurs adieux!

Adolphe Nourrit.

TESTAMENT DE ROSSINI.

Paris, 5 juillet 1858.

« Ceci est mon testament. Au nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit. Ainsi soit-il !

« Dans la certitude de devoir laisser cette vie mortelle, je me suis déterminé à faire mes dernières dispositions.

« A ma mort, il sera employé une somme de deux mille francs au plus pour mes funérailles ; mon corps sera déposé où ma femme jugera convenable.

« A titre de legs, et pour une fois seule, je laisse à mon oncle maternel François-Marie Guidanni, demeurant à Pesaro, six mille francs ; à Maria Mazotti, ma tante maternelle, demeurant à Bologne, cinq mille francs, et à mes deux cousins demeurant à Pesaro, Antoine et Joseph Gorini, deux mille francs à chacun ; ces legs sont ma seule et unique volonté ; ils seront payés aussitôt ma mort, si j'aurai l'argent opportun ; en supposition contraire, mes exécuteurs testamentaires prendront le temps nécessaire en payant le cinq pour cent d'intérêt. Si lesdits légataires fussent morts avant moi, les sommes seraient l'héritage des fils masculins et féminins en partie égale.

« A ma bien-aimée femme Olympe Descuilliers, qui a été une affectueuse et fidèle compagne, et de laquelle tout autre éloge serait inférieur à son mérite, je lui lègue en toute propriété tous les meubles meublant, lingerie, tapisserie, draps, porcelaine, vases, mes autographes de musique, voitures, chevaux, tous les objets d'écurie et de sellerie, de caves, cuivre, bronze, tableaux et autres ; enfin, tout ce qui se trouvera dans ma maison, soit de ville et de campagne, en exceptant les objets que je vais dire ci-dessous.

« Je déclare, en outre, être d'exclusive et absolue propriété de ma femme, toutes les argenteries,

comme je veux qu'on reconnaisse pour sa propriété, quel que soit l'objet qu'elle affirmera être à elle appartenant, bien que ces objets se trouvent dans ma chambre ou dans mes effets, les boîtes, les bagues, les chaînes, les épingles, les armes, cannes, pipes, médailles, les montres (exclue pourtant une petite montre de la fabrique de Bréguet, qui appartient à ma femme), une petite bataille en argent de Benvenuto Cellini, cadre or et ivoire ; autre objet en argent, bas-relief ; mes violons, alto, flûte, hautbois, seringue en ivoire, nécessaires de toilette, dessins et albums, seront vendus en prisée ou par le moyen de vente publique, de la manière que mes exécuteurs trouveront convenable et plus profitable. Cet argent qu'on tirera de cette vente sera placé au profit de l'héritage. Je donne entière et pleine faculté à ma femme de choisir et d'opter entre mes propriétés foncières ou mes mobilières, valeurs, celles ou ceux qui seront le plus à sa convenance, en restitution de la dot qui m'a été constituée à l'époque de notre mariage ; tous mes autres biens, effets et substances, j'institue et nomme comme héritière usufruitière, ma bien chère et bien-aimée femme, à vie naturelle durant. Je nomme pour mon héritier de la nue propriété la communauté de Pesaro, ma patrie, pour nommer et doter un lycée musical dans cette ville, après la mort de ma femme seulement.

« Je défends à la magistrature, ou à ses représentants, communale de ladite ville, toute espèce de

contrôle et d'intervention dans mon héritage, exigeant que ma femme jouisse, en toute liberté absolue, ne voulant même pas qu'elle donne une caution ou soit obligée de faire un emploi à raison des biens que je laisserai après moi et dont je lui lègue l'usufruit.

« Je nomme pour mes exécuteurs testamentaires, en Italie, le marquis Carlo Bevilaqua et le chevalier Marco Minghetti, de Bologne, où ils habitent, leur donnant la plus grande faculté, en les priant d'accepter les charges que mon choix leur impose, en me donnant cette preuve ultérieure de bienveillance et d'amitié.

« Je nomme de plus, pour mes exécuteurs testamentaires en France, M. Vincenso Buffarini, demeurant rue Basse-du-Rempart, 30, et M. Aubry, boulevard des Italiens, 27, les priant de vouloir bien agréer, à titre de souvenir, onze cents francs d'argent pour chacun d'eux, dans l'espace d'une année, à compter du jour de mon décès.

« Je veux qu'après mon décès et celui de mon épouse, il soit fondé à Paris et exclusivement pour les Français, deux prix de chacun 3,000 fr., pour être distribués annuellement, un à l'auteur d'une composition de musique religieuse ou lyrique, lequel devra s'attacher principalement à la mélodie, si négligée aujourd'hui ; l'autre à l'auteur des paroles (prose ou vers) sur lesquelles devra s'appliquer la musique et y être parfaitement appropriée, en observant les lois de la morale dont les écrivains ne

tiennent pas toujours assez de compte; ces productions seront soumises à l'examen d'une commission spéciale prise dans l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut qui jugera celui des concurrents qui aura mérité le prix dit *Rossini*, qui sera décerné en séance publique, après l'exécution du morceau, soit dans le local de l'Institut, ou au Conservatoire. Mes exécuteurs testamentaires devront obtenir du ministre l'autorisation d'immobiliser en 3 0/0 un capital nécessaire pour former une rente annuelle de 6,000 francs.

« J'ai désiré laisser à la France, dont j'ai reçu un si bienveillant accueil, ce témoignage de ma gratitude et de mon désir de voir perfectionner un art auquel j'ai consacré ma vie.

. . . . . .

. . . . . .

« Je laisse à mon valet de chambre Antoine Scanavini, qui m'a servi avec exactitude et fidélité, la somme mensuelle de cinquante francs sa vie durant et tout mon vieux vestiaire, à partir du jour de mon décès. Je me réserve le droit de faire des additions ou modifications au présent testament ; j'entends et je veux qu'elles soient exécutées littéralement, comme si elles étaient écrites dans le présent acte.

« J'annule tout autre testament.

« Fait, écrit et signé de ma main aujourd'hui.

« Paris, 5 juillet 1858.

« *Signé :* Gioacchino-Antonio Rossini. »

« Ceci est mon codicille :

« J'ajoute ce qui suit aux dispositions que j'ai déjà faites en faveur de ma chère femme par mon testament.

« Je lui transmets et lègue tous mes droits et actions sur la propriété de Passy et résultant de notre contrat avec la ville de Paris ; en conséquence, tout ce qui peut ou pourrait revenir à moi ou à mes ayants droit à quelque titre que ce soit, par suite des acquisitions d'usufruit, constructions, travaux, ou pour telle cause ou à tel titre que ce puisse être, appartiendra à ma femme en toute propriété, et si même, de notre vivant, nous avions fait à la ville de Paris rétrocession de notre usufruit en vertu des dispositions de notre contrat, ma femme prélèverait sur ma succession le prix que j'en aurais reçu.

« J'annule les dispositions que j'ai faites au profit de Antoine Scanavini, mon valet de chambre, lesquelles seront sans effet.

« Paris, ce 4 février 1860.

« *Signé :* Gioacchino Antonio Rossini. »

AUBER.

Après les premières représentations de *la Muette de Portici* d'Auber, le roi Charles X, pour témoigner aux auteurs sa satisfaction, envoya à MM. Scribe et Delavigne un exemplaire de l'édi-

tion de luxe de Tacite, et à M. Auber une statuette en bronze de Henri IV.

Les derniers moments d'Auber.

(Notes écrites en 1871.)

Les compositeurs octogénaires apparaissent en très-petit nombre dans les fastes de l'histoire musicale, surtout ceux qui à cet âge possédaient, comme Auber, l'entière jouissance de leurs facultés.

Bach, mort à 66 ans.
Hændel..... 74
Haydn..... 77
Beethoven... 57
Mozart..... 35
Weber..... 40
Rossini..... 76

Auber atteignit 89 ans et 3 mois. Il a composé jusqu'au moment où la plume lui tomba des mains, c'est-à-dire cinq ou six jours avant sa mort.

En 1869 il ressentit une légère atteinte de la maladie (1) qui devait le faire succomber deux ans plus tard.

D'après le dire du médecin, le siége de Paris, durant lequel M. Auber dut renoncer à ses habitudes de locomotion et de distractions journalières, a pu contribuer à ramener le mal et à l'aggraver.

(1) M. Auber est mort d'un catarrhe à la vessie.

L'illustre malade ne garda réellement le lit que les cinq derniers jours.

Dès le commencement de la Commune, il défendit au cocher de sortir son cheval Figaro : c'était le seul qui lui restait, Almaviva ayant été mangé durant le siége.

Un matin il me dit : « Mon ami, rapportez-moi de la bibliothèque du Conservatoire quelques quatuors de maîtres. »

J'étais assez intrigué par cette demande. Le lendemain je fis un choix dans les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et je revenais avec cinq partitions sous le bras (c'était le jour de la *démonstration de la paix*). Au coin du faubourg Montmartre et du boulevard Lafayette je me trouvai arrêté par cette nombreuse procession, dont le signe de ralliement était un ruban bleu à la boutonnière. A peine quatre ou cinq rangs avaient-ils défilé, que je m'entendis appeler par mon nom : c'étaient M. Perrin, alors directeur de l'Opéra, et M. de Beauplan, commissaire du gouvernement auprès des théâtres. Sur leur demande, je me joignis à eux.

Mes partitions me gênaient beaucoup, si bien qu'arrivés à la rue Saint-Georges (où habitait M. Auber) (1), M. Perrin me conseilla d'aller porter mes volumes et de venir rejoindre le cortége qui se rendait rue de la Paix. Je me rendis à cet avis.

(1) Je demeurais moi-même chez lui depuis douze ans... et j'y suis encore.

En entrant chez M. Auber, je voulus lui narrer ma rencontre, mais sans me prêter la moindre attention, il s'assit au piano, en disant : « Comment trouvez-vous cela ? » Il se mit à jouer les *Quatuors pour instruments à cordes* qu'il avait composés durant le siége.

Je tournais les pages d'une main frémissante, et j'avoue que la *démonstration pacifique* (qui se termina par des coups de fusil, comme on sait) me sortit complétement de la mémoire.

Ces quatuors n'ont ni la forme, ni la coupe des quatuors classiques : c'est, par exemple, un *andante* suivi d'une *barcarolle*, et voilà tout pour l'un deux. Ce sont en réalité des espèces de *fantaisies instrumentales* pour deux violons, alto et basse, ne ressemblant nullement aux quatuors des maîtres qui ont illustré ce genre de compositions : c'est de la musique gracieuse, fraîche et mélodique. M. Auber voulait continuer ce travail, qui a été son dernier ; quatre jours avant sa mort, il me dit qu'il s'ennuyait beaucoup de ne pouvoir travailler, que dès qu'il avait écrit cinq ou six mesures, la plume lui tombait des mains. Une amie dévouée, et qui l'a été jusqu'à la fin, ne le quittait pas de toute la journée ; elle a rempli ses fonctions de garde-malade avec une abnégation et une énergie qu'on ne trouve que chez une femme.

Aujourd'hui, 6 mai, le malade ne parle plus que par saccades, la voix est très-altérée, la respiration difficile : il s'est affaibli d'une manière effrayante

depuis trois jours. Jusqu'ici M. Auber ne se préoccupait guère des coups de canon, retentissant nuit et jour, mais maintenant (9 mai) chaque détonation le fait tressaillir. Il ne se plaint pas pourtant.

M. Ambroise Thomas, que j'ai averti de l'état du malade, a quitté Argenteuil et est revenu à Paris habiter la rue Saint-Georges, en voisin affectueux et dévoué.

Il y a trois jours, M. Auber, recevant la visite de mademoiselle Marie Roze, qui lui racontait que les communeux étaient venus lui demander de chanter pour leurs blessés, lui avait répliqué : « Ma petite... il ne faut pas chanter pour la Commune..... je ne l'aime pas ! »

Une après-dînée, mademoiselle Marie Roze avait en effet été surprise par la visite de trois généraux ou commandants de la Commune, leur état-major s'était arrêté dans la cour. Il s'agissait de chanter pour des blessés, mais l'artiste était enrhumée; au milieu de son refus, elle se ravisa et dit à ces messieurs : « Au fait, j'ai remarqué que le matin, j'avais un peu de voix; si donc, au lieu d'un concert, vous organisiez une *messe*, je pourrais peut-être y chanter. » Le plus jeune des chefs s'écria : « Tiens, c'est une idée! » Mais un vieux brûlé, un Razoua quelconque, dit nettement : « Non, non, une messe, ce n'est pas notre affaire. » Et l'on par la d'autre chose; les trois citoyens de haut grade se mirent à faire gorge chaude de la Commune.

9 mai, au soir. — Voyant que la tête du malade

était prise et qu'il n'y avait plus aucune volonté chez lui, j'ai dit au cocher de mener le lendemain de bonne heure le cheval Figaro à la maison Pleyel, d'où, par les soins de M. Wolff, on l'a attelé à une voiture de planches, et de cette façon il a pu arriver sain et sauf à Saint-Denis. Il n'était que temps, on est venu le réquisitionner le soir même.

10 mai. — Dans son délire, j'entends M. Auber demander le copiste... « Courez vite... » Puis un instant après : « Mettez la pédale douce... Ah! mon Dieu! que je souffre! je ne puis donc pas mourir! »

C'est le commencement de l'agonie, qui est longue, effrayante, avec des crispations nerveuses durant lesquelles quatre personnes sont obligées de le tenir, pour l'empêcher de s'élancer hors du lit.

Jeudi, 11 mai. — Terrible journée, mêmes convulsions que la veille, le malade n'a plus dit un mot et a gardé les yeux fermés ; il est minuit passé de quarante minutes, le mourant se dresse sur son séant, ouvre les yeux tout grands, puis retombe... tout est fini. J'ai passé cette nuit-là à son chevet, assis sur le tabouret du piano. M. Ambroise Thomas voulait rester également, mais comme il avait une violente migraine, j'ai insisté pour qu'il allât se reposer.

Le lendemain, le valet de chambre, sans prévenir personne, en allant porter à la mairie la constatation de décès du médecin, avait signé la déclaration concurremment avec le concierge de l'Opéra.

Quand nous vînmes à la mairie, M. Yver père et moi, pour faire cette déclaration, on nous apprit la maladresse du valet de chambre. Or, comme sous la Commune toutes choses se passaient d'une façon particulière, sur nos instances on biffa la déclaration, et on en fit une autre que nous avons signée. Ce registre a été refait depuis et on nous a fait signer de nouveau, M. Yver et moi.

13 mai. — Le corps, non embaumé, a été mis dans un cercueil de plomb soudé : j'ai assisté à cette opération. A quatre heures, une voiture est venue prendre le cercueil pour le transporter dans le caveau de l'église de la Trinité, jusqu'à ce qu'on puisse faire des funérailles convenables. Dans le coupé de cette voiture se trouvaient M. Ambroise Thomas, M. Yver et moi. C'était là tout le convoi, et cela se comprend du reste : durant ce temps on arrêtait dans la rue tous les hommes, jeunes et vieux, pour les faire marcher. Une dizaine de personnes se trouvaient à l'église de la Trinité, entre autres MM. Bazin et Marmontel.

Dans un premier testament, fait il y a une quinzaine d'années, M. Auber léguait les partitions manuscrites de ses opéras à la bibliothèque du Conservatoire ; il s'en était ouvert à différentes personnes. Malheureusement M. Auber avait refait son testament le 6 avril, c'est-à-dire cinq ou six semaines avant sa mort, et cette clause fut oubliée.

Ayant donné le testament de Rossini, je devrais donner celui-ci, mais il n'a vraiment rien d'artis-

tique : quelques legs à ses anciens domestiques, voilà tout ; les légataires universels sont deux nièces de M. Auber.

Mon ami Ed. Fournier, dans ses *Légendes des rues de Paris,* entretient ses lecteurs des cèdres du Liban : qu'on me permette de dire un mot du platane que M. Auber a planté il y a 40 ans dans la cour de son hôtel, 24, rue Saint-Georges. Ce platane avait tout au plus deux pieds quand l'illustre compositeur le porta chez lui ; il venait de le déraciner lui-même dans le jardin de madame Cinti-Damoreau, qui s'était bien amusée de sa plantation, la seule qu'il ait jamais faite. L'arbuste prospéra et devint un arbre aussi haut que l'hôtel ; il se trouvait devant les fenêtres de mon pavillon, et en été les pierrots y chantaient avec une gaieté folle. Maintes fois M. Auber m'a dit avec satisfaction : « C'est pourtant moi qui l'ai planté !... » Je ne manquais pas d'ajouter : « Et *vu naître.* » Eh bien ! ce souvenir du grand artiste a été impitoyablement détruit par un architecte barbare, et cela sans aucune nécessité ; je ne le nommerai pas, car je lui ferais honte. J'étais alors en Normandie, au mois d'août après la mort de M. Auber. A mon retour j'ai été désolé de ce vandalisme.

VERDI.

Un original de Reggio, qui s'en était allé voir à Parme une représentation d'*Aïda* et qui ne s'y était

pas plu, écrivit à Verdi pour lui réclamer ses frais de déplacement, de billet et même de nourriture pendant cette petite excursion. Le maëstro a poussé la bonté d'âme jusqu'à lui faire remettre la somme qu'il demandait, en le priant toutefois de ne plus assister à l'avenir à la représentation de ses ouvrages nouveaux. L'habitant de Reggio envoya un reçu en règle, s'engageant à ne plus aller entendre les opéras de Verdi qu'à ses risques et périls. (*L'art musical.*)

MANIES DE QUELQUES COMPOSITEURS.

Gluck, pour échauffer son imagination et se transporter en Tauride, à Sparte ou dans l'Erèbe, avait besoin de se placer au milieu d'un pré. Là, au grand air, exposé à l'ardeur du soleil, ayant son piano devant lui, et deux bouteilles de champagne à côté, il écrivait les deux *Iphigénie*, les plaintes d'*Orphée* et l'amour téméraire de Pâris.

Sarti, au contraire, préférait une chambre vide, vaste, obscure, éclairée d'une façon lugubre par une seule lampe suspendue au plafond ; il ne trouvait de pensées musicales qu'au milieu de la nuit et dans le plus profond silence. Il écrivit de cette manière le *Medonte*, le rondo *Mia speranza*, et le bel air : *Dolce campagna*.

Salieri, le musicien de la raison, était obligé,

pour féconder son imagination, de sortir de chez lui, de parcourir les rues les plus fréquentées de la ville, en mangeant des bonbons, et d'avoir toujours à la main ses tablettes et son crayon pour noter sur-le-champ et saisir au vol les heureuses idées qui lui passaient par la tête.

Paer, en plaisantant avec ses amis, en parlant de mille choses diverses, en grondant ses enfants, en commandant ses domestiques, en se disputant avec sa femme et sa cuisinière, en caressant son chien et son copiste, écrivit *Camille, Sargines* et *Achille.*

Cimarosa aimait aussi le bruit et voulait, lorsqu'il composait, être entouré de ses amis. Il fit ainsi *les Horaces et les Curiaces* et *le Mariage secret*, célèbres tous les deux, mais surtout le dernier, dans les annales du théâtre italien.

Sacchini ne pouvait trouver un chant s'il n'était auprès de sa Dulcinée, et si ses petits chats ne folâtraient pas autour de lui. Sa musique, gracieuse et séduisante, se ressent de cette tendre et joyeuse société.

Paisiello ne pouvait s'arracher de son lit quand il composait. Là naquirent entre deux draps *Nina*, *le Barbier de Séville*, *la Molinara* et tant d'autres charmants ouvrages.

La lecture d'un passage des saints pères ou de quelque classique latin était nécessaire à Zingarelli

pour improviser et développer ensuite, en moins de quatre heures, un acte entier de *Pyrrhus* ou de *Julietta e Romeo*.

Anfossi avait un frère qui promettait beaucoup, mais qui mourut très-jeune. Ce compositeur ne pouvait écrire une note qu'entouré de chapons rôtis, de saucisses fumantes, de jambons d'étuvées.

Haydn, comme Newton, solitaire et recueilli, voyageait dans les cieux, sans abandonner sa chaise, avec l'anneau de Frédéric au doigt, comme si c'eût été celui d'Angélique qui, en laissant tout voir, rendait invisible celui qui le portait. Haydn, dans ces moments, était toujours habillé de son costume de cérémonie.

Sans avoir besoin d'autre excitation, son imagination le transportait au milieu des anges et lui faisait découvrir les sources de la divine harmonie.

Quand il revenait dans le monde réel, le temps qu'il dérobait à l'étude était partagé entre la chasse, la *Bosselli*, sa maîtresse, et ses amis. Cette vie monotone, mais douce, dura pendant trente ans; c'est-à-dire jusqu'à la mort du prince Nicolas Esterhazy, son vieux maître.

(*Album alsacien*, 1838.)

CHAPITRE VIII

VARIA..... TIONS MUSICALES

PARIS MUSICAL EN 1770

D'après le livre de voyage de Burney

C'est l'auteur qui parle :

« Le beau monde se donne ici rendez-vous au *Vauxhall*, où l'on danse des menuets, des allemandes, des cotillons et des contredanses.

« Dans les cafés des boulevards, qui sont une promenade en dehors de la ville, on entend des chanteuses ambulantes, qui passent l'assiette après avoir chanté des *airs à l'italienne ;* leur exécution ne vaut pas mieux que celle des chanteuses anglaises.

« Au Théâtre-Italien, on vient de jouer *Alvar et Mincia*, musique de Saint-Amans, opéra en 3 actes, qui a été sifflé ; pourtant l'ouverture était bien, et le chanteur *Caillot* y jouait un rôle.

« Au *concert spirituel* du Louvre, le programme

était composé ainsi : *Dominus regnavit*, motet de *Lalande*, très-applaudi. — Un concerto pour hautbois, de *Besozzi*, succès médiocre. — *Exaudi Deus*, crié par mademoiselle *Delcambre*, très-admirée néanmoins. — Concerto pour violon, exécuté par *Traversa*, premier violon solo du duc de Carignan, peu goûté. — Motet de *Philidor*, chanté par *madame Philidor*, succès calme. — Le dernier morceau fut un *Beatus vir*, motet avec solos, duos et chœur, grand succès, quoique médiocrement exécuté.

« L'Opéra finit toujours entre sept et huit heures du soir (1). En sortant de là, en été, le beau monde va se promener au jardin des Tuileries, et forme dans la grande allée une assemblée comme on n'en voit pas dans l'univers entier.

« Il y a quatre organistes à Notre-Dame, leur service respectif est de trois mois ; ce sont MM. *Couperin*, *Balbastre*, *D'Aquin* et *Foucquet*.

« L'organiste Balbastre m'a mené dans sa maison, pour me montrer son beau clavecin de Rückert ; il y a fait mettre des peintures admirables. A l'extérieur on voit la *naissance de Vénus*, et sur la partie intérieure du couvercle se trouvent les principales scènes de *Castor et Pollux*, le chef-d'œuvre de *Rameau :* la terre, l'enfer, les Champs-Élysées y sont représentés ; on voit le célèbre compositeur lui-même, assis sur un banc de gazon dans les

(1) A cette époque, l'Opéra était au Palais-Royal. Les représentations commençaient à cinq heures.

Champs-Élysées, il tient une lyre à la main ; ce portrait est frappant de ressemblance, car je vis Rameau en 1764.

« Les sons de ce clavecin ont plus de douceur que de force. Le toucher est facile, et c'est le cas général des clavecins français, où les plumets sont fort légers (1).

« Je viens de faire la connaissance de Grétry, jeune compositeur lyrique de beaucoup d'avenir ; il a déjà fait représenter plusieurs opéras-comiques. Il est tout à fait de mon avis relativement aux paroles destinées à être mises en musique, et il m'a répété que les bons poëtes ne manquaient ni en France ni à l'étranger, faisant de beaux vers, pleins d'esprit, mais destinés plutôt à être lus qu'à être chantés : le seul poëte lyrique de nos jours est probablement Métastase. »

***

Burney, à propos de l'Italie, s'exprime ainsi :

« A Venise, quand la loge d'une famille noble reste vide, les directeurs y font entrer des gondoliers, pour remplir la salle. » Burney attribue à cette circonstance la bonté du chant des gondoliers, qui font leur éducation musicale de cette façon.

(1) Dans les clavecins, la corde n'était point frappée par un marteau, mais le son se produisait par un plumet qui frisait la corde.

« A Bologne il y a tous les ans une espèce de concours entre les compositeurs italiens; ces séances, fondées en 1666 par la société philharmonique de Bologne, ont lieu à l'église de *San Giovanni in monte* (1). A la réunion de cette année, j'ai aperçu le jeune Mozart avec son père ; nous l'avons entendu il y a quelques années à Londres comme enfant prodige. Il a été très-admiré depuis ce temps à Rome et à Naples ; le pape lui a donné l'*Éperon d'or*.

« A la chapelle Sixtine à Rome, on ne se sert ni de l'orgue ni d'aucun autre instrument pour accompagner les voix. Celles-ci sont au nombre de 32, savoir 8 soprani, 8 contralti, 8 ténors et 8 basses. Aux grandes fêtes, ce nombre de voix est presque doublé, tant par les aspirants ou voix supplémentaires que par les grands artistes qui sont dans les théâtres d'Italie et qu'on utilise ici durant la semaine sainte.

« A Naples, au Conservatoire ou collége de Saint-Onofrio il y a 16 jeunes castrats ; leur dortoir est séparé de celui des autres jeunes garçons : il est tenu plus chaud, de crainte de refroidissements qui, non-seulement pourraient nuire à leurs exercices de la voix, mais leur faire perdre entièrement leur voix.

« A Florence, la musique est établie et appréciée depuis un temps immémorial : le Dante, né dans

(1) Cette église renferme la *Sainte-Cécile* de Raphaël et la *Madone* du Dominicain.

ette ville en 1265, parle de l'orgue et du luth comme nstruments déjà bien connus de son temps. Il loue articulièrement un musicien de ses amis, *Casella*, ans le deuxième chant de son *Purgatoire*. »

*
* *

LA MARSEILLAISE

D'après le livre de Wilhelm Tappert : *Musikalische Studien* (Études musicales). Berlin, 1868.

L'auteur commence par affirmer, du ton d'un omme qui est sûr de son affaire, que *la Marseillaise* n'est autre chose qu'un thème pillé à la Prusse, omme (d'après lui) à peu près tout ce que nous ossédons en musique.

Naturellement une pareille affirmation demanait quelque petite preuve, l'auteur n'hésite pas à ous la donner de la façon la plus péremptoire : J'ai entendu rapporter par un de mes amis qu'un e ses oncles avait entendu raconter à un de ses arents, qui le tenait de seconde main, que cette ernière personne avait entendu affirmer que ce ême (*la Marseillaise*) se trouvait dans l'une des ingt et une messes inconnues et non gravées d'un uteur tout aussi inconnu, nommé *Holzbauer*. » L'aueur part de là pour raconter tout ce qu'il sait sur naissance et sur la mort de Holzbauer, à peu près utant que vous et moi, peu de chose, bien entendu ; uant à *la Marseillaise*, pas un mot. Il nous apprend

par contre que ce sieur Holzbauer a fait une immense quantité d'opéras aussi inconnus et aussi *injoués* que ses messes. Puis M. Tappert ajoute « qu'il ne doute pas qu'à une époque plus ou moins reculée on ne découvre dans quelque coin cette messe inconnue et inédite qui renferme *la Marseillaise*. » Cherchez donc encore un peu, chers petits agneaux, cela doit se trouver dans l'*Agnus Dei*, car le style de *la Marseillaise* indique clairement que ce chant patriotique a été fait sur les paroles : « Seigneur, ayez pitié de nous, *miserere nobis*. » S'il y avait encore après cela des personnes assez rétives pour ne pas être suffisamment convaincues, ce qui nous paraît difficile, l'auteur Tappert leur réserve cette dernière preuve sans réplique, c'est « qu'il a entendu chanter dans un village un *Gloria* sur l'air de la *Marche du Couronnement, de Meyerbeer*. » Donc *la Marseillaise* est de Holzbauer.

On doit chanter de jolies messes dans ce pays-là ! N'y aurait-il pas un *Kyrie* sur l'*Invitation à la valse, de Weber ?*

***

LE CHANT DU ROSSIGNOL.

Ce virtuose champêtre a dû naturellement occuper sa place dans un livre d'esthétique musicale

transcendante comme celui-ci, dans ce *Musiciana*, où l'on parle de toutes les écoles, même de celle du rossignol.

Ce n'est pas uniquement pour son talent de virtuose que nous citons ce gentil petit animal, c'est surtout pour mieux faire connaître son école aux compositeurs de musique, qui lui empruntent volontiers quelques bribes de vocalises pour les *insinuer* dans leurs opéras-comiques.

Que de ritournelles d'airs de soprano où la flûte s'évertue à reproduire le chant du rossignol plus ou moins exactement, depuis Rameau jusqu'à Victor Massé, depuis Haydn jusqu'à Beethoven : cette préférence a dû faire mourir de jalousie bien des fauvettes et des chardonnerets (1).

Le texte du chant rossignolien a été maintes fois déjà l'objet des recherches des savants ; nous pouvons citer : *Marco Bettini, Dupont de Nemours, Bechstein, Ch. Nodier, Peignot*, etc., etc.

René François, dans ses *Merveilles de nature*, ouvrage déjà cité, après avoir énuméré les quinze *modes grecs*, continue ainsi : « Le petit rossignolet, choriste de nature, sçait tout cela par nature,

(1) C'était à une soirée parisienne où Geraldy, alors au milieu de ses succès, se trouvait du nombre des exécutants. Louis Muller, le grand peintre qui porte ce nom, mais alors jeune et inconnu, demanda à Geraldy : « Aimez-vous le chant du rossignol? — Géraldy : Comment, si je l'aime? Mais je l'admire cette finesse de vocalisations, ces trilles inimitables, ces... — M. Muller, interrompant : Comme cela doit vous contrarier de voir une si petite bête en savoir plus que vous! »

esclattant d'une voix qui gringotte en haute et basse note tout ce qu'il veut, et d'un sifflettis trenchant, hachant, coupant, entrerompant ses chansons, dégoise cent fredons, et en chantant il charme ses soucys, et addoucit ses aigreurs et ses cuisans regrets qui autrement le liment. »

Les rossignols reparaissent encore un peu plus loin, quand l'auteur parle du chant à plusieurs parties : « Tantost deux petits rossignols s'envoyent le cartel de deffi, pour se battre en duel, l'un présente la première estocade de sa langue, l'autre la renvoye et redouble, coup sur coup, fredon sur fredon, passe sur passe; l'un se feint, l'autre souspire, qui crie, qui se tait, puis se dardent tout à coup, puis se retirent, tantost ils se flattent par mignardises, tantost se menacent rudement; souvent vous diriez que le cœur faut à l'un, et que l'autre vueille rendre son ame : souvent vous cuydez qu'ils soient d'accord, aussitost ils se faschent, mesmes qu'ils contrefont l'escho, un dit, l'autre redit sans y faillir d'un seul poinct; l'un se plaint, l'autre pleure; l'un rit et l'autre esclatte; je pense qu'ils mourraient en duel, n'estoit que par compassion quelque farouche basse-contre avec le tonnerre de sa voix les espouvante et les sépare l'un de l'autre ou plustost que chaque chœur, espousant le party de son *superius*, ne se mit en bataille rangée, teste à teste, dix contre dix, entrechoquant voix contre voix, haut contre bas, taille contre taille, à son de trompettes et de fiffres, flustes, cornets et

abourins, avec les coups de canon des orgues, les
ousquets des saquebutes, qui bat, qui crie, qui
ue, qui souspire et rend l'ame, qui se cache en
mbuscade, et ayant demeuré coy longtemps, en un
lin d'œil fend la presse au moindre signe qu'on
uy donne, et se jette dans la meslée à corps perdu;
nfin trestous sont si bien acharnés et enveloppez
i avant au chamaillis, qu'ils y lairraient tous, ou
a vie, ou au moins la voix, n'estoit qu'on sonne la
etraite, avec une douzaine *d'alleluya*, et lors les
alliant et faisant paix, s'en vont boire un coup
e compagnie, et sont plus grands cousins que ja-
ais, lorsqu'essuyant leurs visages, arrousant leurs
ustes, ils racontent leurs tirades, leur prouesse,
t leurs ruses miraculeusement harmonieuses. »

Je suis bien convaincu d'avoir vu le chant du
ossignol noté en musique quelque part, mais où?
En attendant que je retrouve cette notation musi-
ale, voici toujours le texte imitatif donné par
I. Bechstein :

Tiou, tiou, tiou, tiou,
Shpe, tiou tokoua,
Tio, tio, tio, tio,
Koutio, koutiou, koutiou, koutiou,
Tskouo, tskouo, tskouo, tskouo,
Tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii,
Kouorror, tiou, tskoua pipitskouisi,
Tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tsirrhadinng,
Tsi, si si tosi si si si si si si,
Tsorre, tsorre, tsorre, tsorrehi;
Tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsatn tsi,
Dlo dlo dlo dla, dlo dlo dlo dlo dlo;

Kouioo trrrrrrrîtzt,
Lu lu lu lu, ly lŷ ly, lî lî lî lî,
Kouio didl li loulyli,
Ha gouor, gouor, koui, kouio!
Koui, koui, koui, koui, koui, koui, koui, koui, ghi, ghi, ghi;
Gholl, gholl, gholl, gholl, ghia, hududoï.
Koui, koui, horr ha, dia, dia, dillhi!
Hets, hets, hets, hets, hets, hets, hets, hets, hets.
Touarrho hotstehoï;
Kouia, kouia, kouia, kouia, kouia, kouiati;
Koui, koui, koui, io io io io io io io koui,
Lu lyle lolo didi io kouia.
Higuai, guai guai guai guai guai kouior, tsis tsiopi.

Bien entendu que ce texte doit être lu avec volubilité, et de préférence par une voix de femme : les incrédules pourront d'ailleurs vérifier eux-mêmes, un beau soir de mai, dans quelque bois silencieux, par une nuit profonde et le texte en main.

Quant aux personnes que ce sujet pourrait intéresser plus particulièrement, celles-là pourront lire avec profit le *Nouveau traité des serins de Canarie, contenant la manière de les élever et les appareiller pour en avoir de belles races; avec des remarques sur les signes et causes de leurs maladies, et plusieurs secrets pour les guérir, dédié à S. A. S. madame la Princesse*, par M. J.-C. Hervieux de Chanteloup, *doyen et premier des anciens syndics de messieurs les commissaires des bois à bâtir*. Paris, J. Saugrain, 1745. (*Le prix est de quarante sols.*)

L'auteur parle de 29 espèces de serins, puis viennent les accouplements avec les linotes, les

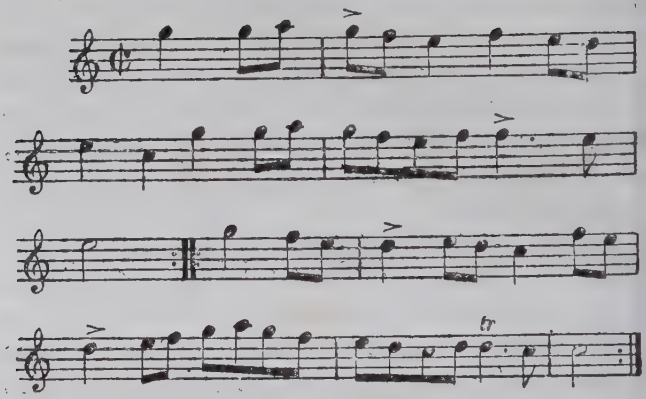
chardonnerets, etc. Il penche à préférer le serin au rossignol ; cela nous paraît un pur amour-propre d'auteur. Quoi qu'il en soit, l'éducation musicale du serin doit commencer quinze jours après son sevrage, c'est-à-dire quand il commence à gazouiller, ce qui prouve que c'est un mâle et qu'il est en bonne santé.

Alors on lui joue un air de flageolet, dont les tons ne seront pas trop élevés (absolument comme pour les chanteurs), car si votre flageolet est trop haut, votre serin se desséchera si fort les poumons que, maigrissant peu à peu, il mourra (toujours comme les chanteurs).

« Cinq ou six leçons par jour suffisent pour instruire un serin ; » il n'est donc pas étonnant de voir des chanteurs, qui ne prennent que deux ou trois leçons par semaine, rester des serins toute leur vie.

« On peut jouer aux serins un petit prélude en *ut*, ton que tout le monde sait être fait pour les oiseaux, avec une marche, comme celle des *Zurlaubes*, ou des *Gardes du corps*, qui est du même ton que le prélude. »

Comme tout le monde, je veux dire tous les amateurs de serins, ne connaissent pas la *marche des Zurlaubes*, et que je ne la connaissais pas moi-même, je vais en donner la copie :



Il existe encore bien d'autres ouvrages de haute volée sur le chant des oiseaux, comme le *Manuel sur l'art de prendre vivants et d'élever les rossignols*, par Conort, pâtissier à Saint-Denis; puis le *Traité des oiseaux de chant*, etc.; mais, pour ne pas abuser de la patience du lecteur bénévole, nous remettrons l'analyse de ces ouvrages sur le chant des bêtes à une autre édition du *Musiciana*.

*
* *

FRAGMENTS D'UNE LETTRE DE GANTEZ A UN MUSICIEN QUI VOULAIT VOYAGER.

« Lorsque vous serez en condition dans quelque chappitre, soyez courtois à tous et familier à peu; boire parfois avec les camarades, car comme l'on ne prend le poisson qu'avec l'ameçon, on ne sçau-

roit gaigner l'amitié des musiciens qu'avec le verre ; aussi la table fait les amis, dit Plutarque ; toutes fois prenez garde que ce ne soit pas trop souvent, car outre que vous feriez eclipse en votre bourse, ceste grande familiarité engendrerait quelque mespris, et puisque les choses rares sont estimées précieuses, vous le ferez le moins souvent que vous pourrez, mais vous vous y gouvernerez si sagement que vous ferez la guerre à l'œil comme ceux qui mangent une teste de veau. Et tachez de ne pas acquérir la réputation que beaucoup de chantres ont d'estre sujets au vin, car encores qu'on die que tous les musiciens sont des yvrongnes, sachez aussi que tous les yvrongnes ne sont pas musiciens. »

. . . . . .

« J'ay conneu un chantre si peu retenu, que faisant la leçon de musique à une damoyselle de bonne condition, en lui tenant la main pour lui apprendre la mesure, la luy grattoit dedans la paume, ce qui fut cause qu'il eut un grand soufflet, lequel fut si bien mesuré qu'elle ne le manqua pas, et fit sentir à son maistre que, s'il savoit plus de musique qu'elle, en revenche elle savoit mieux tenir la mesure que luy, et en cela semblable à beaucoup des compositeurs de nostre temps, lesquels feront une bonne pièce et ne la sçauroient faire chanter. »

(Gantez, *Entretiens des musiciens.*)

DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL DANS LA MAISON ROYALE DE SAINT-CYR

(XVII^e et XVIII^e SIÈCLES.)

Ces jours derniers, décembre 1868, avait lieu, à Versailles, la vente des partitions de musique se trouvant en double dans la bibliothèque de la ville.

Cette vente, annoncée à grands coups de tam-tam dans les journaux, a renouvelé l'histoire de *la montagne qui accouche d'une souris*. Je suis convaincu que les trois marchands de Paris qui se sont dérangés de leurs affaires pour aller à Versailles, seraient restés chez eux s'ils avaient connu d'avance le peu de valeur des livres mis à l'encan avec tant de bruit.

Le public acheteur se composait donc de trois marchands ci-dessus mentionnés, plus quatre amateurs fourvoyés, dont moi, le tout gelant et battant discrètement la semelle sous la table, vu le froid sibérien qui régnait dans cette grande salle non chauffée.

Le catalogue de la vente portait 125 numéros. Ce qui avait alléché les quatre amateurs, c'étaient ces petites indications perfides : *Aux armes de Mesdames de France*, *aux armes de la maison de Saint-Cyr*, *aux armes... aux armes !* Voilà ce qu'on lisait à peu près à chaque numéro du catalogue. Il est vrai que quelques-unes de ces partitions avaient eu autrefois des armes gravées sur les plats, mais

on les avait soigneusement grattées à la Révolution. Pour être complétement dans la vérité, il aurait donc fallu mettre : *Aux armes grattées de Mesdames de France, aux armes grattées de la maison de Saint-Cyr*. Nous ne parlerons pas des quelques partitions peu rares et généralement en mauvais état de Campra, Colasse, Dalayrac, Desmarets, Destouches, Duny, Grétry, des quelques Lully et des quatre Rameau.

Le numéro 95 du catalogue, c'est-à-dire les *Intermèdes en musique de la tragédie d'Esther*, composés par *Moreau*, était bien certainement l'article le plus recherché de toute la vente. Moreau, Angevin, maître de musique de la chambre du roi, fit ces intermèdes à la demande de Racine. Ce petit in-4° est assez rare, et chacun des huit exemplaires provenant de Saint-Cyr s'est vendu quarante à cinquante francs, quoique ce ne fût qu'une seconde édition.

La communauté de Saint-Cyr, fondée, comme on sait, par Louis XIV en 1686, se composait de 50 dames, de 36 sœurs converses et de 250 demoiselles. Les sœurs converses faisaient les trois vœux de religion, les dames en faisaient un quatrième, celui de consacrer leur vie à l'instruction des demoiselles de leur communauté.

Les demoiselles de Saint-Cyr étaient nommées par le roi ; elles devaient avoir sept ans accomplis à leur entrée et de plus *faire preuve de quatre degrés de noblesse du côté paternel*. Au-dessus de

13 ans, on n'était plus admis ; l'éducation se terminait à 20 ans. Lorsque ces jeunes personnes avaient l'âge susmentionné (20 ans), on les renvoyait à leurs parents, ou bien on les mariait à quelque noble époux, *agréable au roi* (c'est ainsi que s'exprime Piganiol de la Force). Quant à celles que le roi ne trouvait pas à marier (devaient-elles être laides !), elles entraient en religion. Ces dernières étaient choisies, à la pluralité des suffrages, pour remplir le nombre des 50 dames professes, lorsqu'il y avait des places vacantes ; il fallait qu'elles eussent 18 ans accomplis.

Une curiosité (bien naturelle à un bibliomane) nous a fait acquérir tous les traités qui servaient à l'enseignement musical, les cantiques, recueils divers, etc., en usage dans l'établissement de Saint-Cyr.

On y trouve : la *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps la musique et l'art de chanter, par M. Denis, dédiée aux dames de Saint-Cyr.* Ce volume renferme d'excellentes choses, entre autres des solféges en clés d'*ut* qui ne sont pas à dédaigner, même aujourd'hui. L'introduction contient quelques notes curieuses ; citons : « On n'ignore pas que la chaconne, la villanelle, les airs vifs en général sont marqués par un 3 simple (indication de mesure) ; la passacaille, la sarabande par le 3/4. » Puis, plus loin : « L'abus dans lequel je crois qu'on est tombé consiste en ce qu'on a choisi le 2 pour le rigaudon, la gavotte, la bourrée et plusieurs autres

pièces de ce genre, au lieu qu'il aurait été plus à propos de se servir du 2/4.»

Nous pensons que ce traité est l'un des premiers qui aient donné au *bécarre* la signification qu'il a aujourd'hui : « Le bécarre supprime le bémol et le dièze, en faisant revenir la note qui la suit à son ton naturel. » Encore faut-il ajouter que la force de l'habitude fait oublier à M. Denis son propre principe : dans les exemples en *sol* ou en *ré* majeur, on trouve, comme cela se pratiquait anciennement, les *fa* et les *do* dièzes précédés d'un bémol au lieu d'un bécarre pour les rendre naturels.

Voici la manière de battre la mesure à *quatre temps :* « Le premier baissé se fait en battant ; le premier levé, qui suit immédiatement après, s'exécute en portant la main vers l'épaule gauche, c'est le second temps ; le second baissé, qui fait le troisième temps, doit être jeté à l'opposite vers le genou droit ; le quatrième temps, qui forme le second levé et finit la mesure, s'élance en haut vers l'oreille. »

Cela devait être une véritable leçon de gymnastique pour ces jeunes demoiselles, nobles à quatre degrés !

On se servait encore d'un autre traité intitulé : *la Musique théorique et pratique dans son ordre naturel*, par M. Borin, auteur de *l'Art de la danse*, imprimé par J.-B.-C. Ballard, 1746. Ce sont principalement des règles pour la transposition ; on y parle également de la manière de noter la musique de mémoire, ce que l'auteur appelle *noter*

d'oreille (1). Ce volume contient beaucoup d'exemples de musique : *pavanes*, *passepieds*, *bourrées*, *gavottes*, *musettes*, *gigues*, *passacailles*, *sarabandes*, *courantes*, *chaconnes*, *menuets*, etc.

Nous avons trouvé une troisième méthode, manuscrite, sans nom d'auteur, servant aux demoiselles de Saint-Cyr ; notre exemplaire était celui de la *classe verte*, *dixième rang*. Il y a dans ce petit volume des notes assez intéressantes sur la signification de *l'accent*, *du port de voix*, *du balancement*, *du tremblement*, *de la feinte*, *du pincé*, etc.

Le service religieux de Saint-Cyr se trouve réuni dans deux gros in-8°, gravés, ayant pour titre : *Chants et motets à l'usage de l'église et communauté des dames de la Royale Maison de Saint-Louis, à Saint-Cyr, contenant les messes, vespres, cérémonies, avec les litanies ; le tout composé par feu M. Nivers, organiste du Roi*, etc. *Mis en ordre et augmenté de quelques motets par M. Clérambault, organiste de ladite maison Royale ;* 1733. Ces deux volumes renferment le service religieux complet, avec les fêtes de l'année, etc., le tout en latin; les plain-chants conservés y sont reproduits en notation rhythmée.

On sait que la composition du *God save the King* a été attribuée à maint compositeur, à Hændel, à Lully, etc. Voici d'où provient l'erreur, quant à Lully :

(1) Cette vieille nouveauté a été introduite dans les classes de solfége du Conservatoire, en 1872.

lorsque le roi d'Angleterre Jacques II visita Saint-Cyr, en 1690, on voulut lui faire la gracieuseté de chanter le *God save the King* avec des paroles françaises ; ce cantique fut inséré à partir de cette époque dans le répertoire religieux de Saint-Cyr, ce qui amena plus tard la confusion sur sa véritable provenance. Les religieuses de Saint-Cyr ayant toujours prétendu, de bonne foi d'ailleurs, que ce cantique était né à Saint-Cyr, bien des historiens ont adopté cette version (1).

Il est à remarquer qu'aucun des cinq ou six *Domine salvum fac regem* que renferment ces deux volumes ne mentionne le nom du roi. Nous ignorons à quelle époque ou à quelle occasion le nom du roi de France fut introduit dans le *Domine salvum*, mais il est constant qu'alors cet usage n'existait pas ; tous les textes disent simplement : *Domine salvum fac regem, et exaudi nos in die qua invocaverimus te* (2).

Une exception cependant : nous trouvons le nom de Louis XIV dans le seul morceau ayant pour titre : *Motet pour le roi en temps de guerre :* « *Ecce reges terræ commoti sunt, conturbati sunt, salvum fac regem nostrum Ludovicum, Deus meus.* »

Outre le service pour les fêtes régulières de l'année, il y a quelques annexes dans ces deux volumes,

(1) On trouvera des renseignements très-développés sur le *God save* dans : *Popular music of the olden time by, W. Chappell.* Londres, 1859, 2 vol. gr. in-8°. Le *God save* est de Carrey.

(2) Le nom du roi n'a été vraisemblablement joint au *Domine salvum* qu'à partir de 1830.

comme *la cérémonie pour la prise d'habits des novices*, et celle pour la *profession*. Tous les faits et gestes des postulantes y sont minutieusement décrits : la bénédiction des habits, la prise d'iceux, quand on donne le voile (les postulantes étant de retour auprès de la grille), le baiser de paix à la *profession*, les demandes et réponses des novices, les vœux, la remise des croix aux professes, quand on met les sœurs professes sous le drap mortuaire.

Il y a également des motets pour les temps de guerre, pour les nécessités publiques, pour la paix ; puis ceux en l'honneur d'une bienfaitrice quelconque. Vu le grand nombre des voix, on les divisait parfois en deux chœurs, le grand et le petit chœur.

Nous terminerons cette revue des livres de musique de Saint-Cyr en parlant d'un recueil de cantiques intitulé : *les Charmes de la musique sacrée*. Alors, comme aujourd'hui, existait ce mauvais goût de chanter des paroles sacrées sur des airs d'opéras ou de ballets ; le siècle de Louis XIV n'avait pas inventé cet usage, et le nôtre n'en verra pas la fin.

Nous trouvons, par exemple, dans ce volume, un six-huit, véritable air de contredanse, intitulé *air italien léger,* avec les paroles suivantes :

Le rossignol ne chante
Qu'au large et dans les bois,
Esclave on se lamente,
On est comme aux abois.
O liberté charmante,
Sans toi l'âme est dolente,
Sans forces et sans voix.

Parfois aussi, la mythologie se glisse dans les cantiques de Saint-Cyr :

Mais dans le Tartare
Quel sort se prépare?
Hélas! que de peines,
D'accablantes chaînes,
De cruelles gênes!

Ces derniers versicules se trouvent dans un menuet de Lully, que les dames professes avaient sans doute dansé à la cour, au temps heureux de leur jeunesse.

Sous le titre *la Précaution*, dont l'air porte l'indication *léger et gratieux*, cette jeune noblesse chantait à Dieu :

Le carpillon toujours alerte,
Tire, nage vers l'autre bord;
Quand il voit qu'on pense à sa perte,
Il s'enfuit et *pense à son sort.*

Nul doute qu'une fois lancées dans le monde, mesdemoiselles de Saint-Cyr ne se rappelassent avec profit le cantique du *Carpillon.*

On sait que le règne de Louis XIV nous a doté d'un bagage de chansons *très-tendres* assez considérable. Aussi avait-on soin de prémunir ces jeunes filles contre de telles légèretés poético-musicales, qui *jettent les esprits à la renverse*, comme il est dit dans les *Caquets de l'accouchée.*

Contre la licence des chansons :

O discours imprudents ! non jamais Babilone
A l'excès du chrétien ne porta ses fureurs,
Et quand le ciel souffre encor ces horreurs,
Que sa douceur m'étonne !
Grand Dieu ! tu vois ton saint nom profané,
Un rimeur insolent dans ses vers le chansonne,
Arme-toi contre un forcené,
Et pour le réprimer, au moins menace, tonne.

Décidément, ces vers ne sont pas de Racine ; il faut ajouter que sur le mot *tonne*, il y a des vocalises en doubles croches pendant une douzaine de mesures : c'était pour imiter le tonnerre, musique descriptive. On n'a garde d'omettre le joli air de Rameau dans *Hippolyte et Aricie :*

Rossignols amoureux !

Seulement, on a mis *rossignols enchanteurs ;* le reste des paroles est à peu près le mot à mot de celles de l'air profane.

Ces airs profanes devaient causer quelques légères distractions à mesdemoiselles de Saint-Cyr, et comme l'a dit un poëte, qui n'était pas Racine non plus :

Au chœur mainte pensionnaire
Disant le chant de Débora,
Avait les yeux au sanctuaire
Et la pensée à l'opéra.

*
* *

LA CENSURE THÉATRALE A ROME.

En Italie il y a toujours eu deux espèces de censeurs : les politiques et les ecclésiastiques, c'est-à-dire le point de vue de l'Autriche et le point de vue du Vatican. Tous deux ont offert jusqu'à ces derniers temps de nombreux et curieux matériaux pour celui qui en écrira un jour l'histoire.

Non-seulement aucun manuscrit ne s'imprimait s'il n'était revêtu de trois autorisations : celle du Saint-Office, celle de l'évêché et celle de l'autorité politique ; mais il arrivait même souvent qu'un livre déjà paru avec cette triple consécration était saisi plus tard et détruit par ordre supérieur.

Quant à la censure des pièces de théâtre, les anecdotes divertissantes abondent tant à Milan qu'à Rome, à Naples et même à Paris. Nombre de *libretti* ont dû être changés pour faire passer la partition : *Guillaume Tell*, par exemple, s'appela *Wallace* à Milan; *Lucrèce Borgia* devint la *Rinnegata* à Rome (1); *la Battaglia di Legnano* fut l'*Assedio di Leida* à Venise. La censure, à Rome, ne souffrit même pas le titre de *Norma,* parce que ce mot qui, dans le langage usuel, signifie *guide* ou *règle*, se trouve imprimé sur des brochures de sacristie, telles que *Norma per vivere devotamente; Norma della prima communione,* etc.

(1) On l'intitula anssi *Elisa da Fosco.*

Le chef-d'œuvre de Bellini fut donc baptisé *la Foresta d'Irminsul.*

Si le libretto était inoffensif quant au sujet, on épluchait les mots. Dans la strette du fameux duo des deux basses des *Puritains : Suoni la tromba intrepido*, le quatrième vers : *Gridando liberta*, fut changé par la censure autrichienne en *Gridândo lealtâ*, en 1837. Ronconi chantait ce duo à la Scala et dut se soumettre à la règle. Quelques jours après le spirituel artiste, ayant à chanter l'*Elisire d'amore* (rôle de Dulcamara), au lieu de dire à Nemorino : *Vendè la libertà si fè soldato*, fit ce raisonnement : Puisque la censure veut qu'on dise *loyauté* au lieu de *liberté* dans les *Puritains*, elle ne peut vouloir autre chose dans l'*Elisire*, et il chanta bravement : *Vendè la lealtà si fè soldato*..... et le public d'applaudir à outrance. Seulement, en rentrant dans la coulisse, le facétieux chanteur trouva le commissaire de police qui l'admonesta vertement avec menace de le faire coucher *au violon* en cas de récidive.

Quelquefois l'autorité politique mettait le *veto* non sur l'œuvre, mais sur l'artiste.

Pendant plusieurs années le grand tragédien Gustavo Modena ne put paraître sur aucun théâtre de l'Italie, hors le Piémont.

En 1857, à *San Carlo* de Naples, on avait engagé madame Sanchioli, et l'impressario comptait beaucoup sur cette éminente prima donna ; mais la police, ayant eu vent que madame Sanchioli était une

patriote, donna l'ordre à la frontière de lui faire rebrousser chemin.

Il nous a semblé curieux de reproduire quelques *déclarations d'auteurs*, copiées dans des pièces italiennes du siècle dernier et même de celui-ci, où le poëte, selon les usages de la censure romaine, affirme sa foi catholique ; nous aurions pu faire des citations par centaines.

Le parole *Fato, Cielo, Destino, Stelle, Deità* o altre simili sono frasi poetiche, non sentimenti dell' autore, che pregiandosi d'esser buon catholico, serisse conforme all' uso, ma crede conforme deve.

***

Protesta.

L'autore si dichiara, che le parole *Fato, Deità, Idolo, adorare* ed altre simili, intanto le ha inscrite nel presente Drama, in quanto poeticamente le considera in bocca di personaggi gentili, sapendo ben egli, che si devono per altro detestare come le dedesta, professando la vera Religione Catholica Romana, in difesa della quella è sempre pronto a spargere il sangue.

Les mots *Destin, Ciel, Destinée, Étoiles, Divinités* et autres semblables, sont des expressions poétiques, étrangères aux sentiments de l'auteur, lequel s'estimant bon catholique, écrit selon l'usage, mais croit selon le devoir.

***

Déclaration.

L'auteur déclare que les mots *Destin, Divinité, Idole, adorer* et autres semblables, n'ont été employés par lui dans le présent Drame que parce qu'il les a considérés poétiquement, comme sortant de la bouche de personnages païens, l'auteur sachant très-bien d'ailleurs que l'on doit les détester ainsi qu'il les déteste, attendu qu'il professe la vraie religion catholique romaine, pour la défense de laquelle il est toujours prêt à répandre son sang.

***

Protesta.

Le parole *Fato*, *adorare* e simili son expressioni della penna, non sentimenti dell' autore, il quale si gloria di esser vero catolico.

***

Protesta dell' autore.

Le parole *Fato*, *Destino*, *Nume*, *adorare*, *Idoli* ed altre simili piacciati considerarle come sfoghi di penna poetica, non come sensi di un core che nacque, vive, e vuol morire buon cattolico.

***

Protesta al lettore.

Incontrerai nella lettura di questo Dramma le solite voci *Idolo*, *Numi*, *Fato*, *adorare* e simili, usurpate da nostri Teatri per disprezzo sempre maggiore degl' Etnici, e alcune Massime contrarie non meno alla legge Naturale che alla Divina, adattate a persone immerse negli errori della cieca gentilità, con-

***

Déclaration.

Les mots *Destin*, *adorer* et autres semblables sont des expressions de la plume, non des sentiments de l'auteur, lequel se fait gloire d'être un vrai catholique.

***

Déclaration de l'auteur.

Les mots *Destin*, *Destinée*, *Divinité*, *adorer*, *Idoles* et autres semblables, tu voudras bien, lecteur, les considérer comme des élans de la plume poétique et non comme les sentiments d'un cœur qui est né, qui vit et qui veut mourir bon catholique.

***

Protestation au lecteur.

Tu rencontreras dans la lecture de ce Drame les mots usités d'*Idole*, *Divinité*, *Destin*, *adorer* et autres semblables, usurpés par nos théâtres pour mépriser de plus en plus les païens, ainsi que quelques maximes contraires à la loi naturelle, non moins qu'à la loi divine, mais convenant à des personnages

danna le sudette voci e i concetti espressi con quelle, come menzogne, e detesta le sudette massime come inganni di coloro, che non erano illuminati della vera e santa Fede cattolica.

plongés dans les erreurs de l'aveugle idolâtrie; condamne ces dits mots et les pensées qu'ils expriment comme des mensonges et déteste lesdites maximes comme des tromperies de ceux qui n'étaient pas éclairés par la vraie et sainte foi catholique.

LA SICILIENNE DE PERGOLÈSE.

Mademoiselle Pauline Garcia, nouvellement mariée à M. Viardot, se trouvait à Rome en 1840.

Accompagnée de son époux, elle alla voir l'abbé Santini et sa bibliothèque, qui renfermait des trésors.

L'abbé avait fait passer sous les yeux de ses visiteurs plusieurs curiosités et raretés musicales, quand madame Viardot avisa au bout de la table un volume manuscrit de Pergolèse. Elle le feuilleta, et tomba sur la ravissante *Sicilienne*, maintenant célèbre, alors tout aussi inconnue des Italiens que des Français. Madame Viardot demanda à l'abbé Santini la permission de copier ce morceau, qui l'avait frappée; l'abbé y consentit de la meilleure grâce du monde, et voilà comment la *Sicilienne de Pergolèse* vit réellement le jour, car jusque-là il n'existait que l'autographe possédé par l'abbé Santini, et personne ne l'avait jamais examiné.

Cette bibliothèque, précieuse à plus d'un titre, devait revenir à la France après la mort de Santini,

auquel le gouvernement français aurait payé jusque-là une pension de 1,200 francs par an. Comme garantie, cette bibliothèque devait être transportée à l'École française de Rome, l'abbé Santini en gardait la clé.

Toutes ces conventions, arrêtées par l'entremise de M. Viardot, attendaient les formalités réglementaires, quand le ministère changea.

Le nouveau ne s'en occupa plus : trois ans après l'abbé Santini mourut, et sa bibliothèque ? ? ?

Fétis dit qu'après la mort de Santini sa bibliothèque fut acquise par un amateur qu'il ne nomme point, mais il convient que, d'après un catalogue manuscrit et *in extenso* de cette bibliothèque, ce devait être une des plus belles qui fût au monde.

En 1854 M. Wladimir Strassoff publia à Florence une brochure : *l'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*. Il s'y trouve un catalogue de cinq ou six pages, ne donnant nullement l'idée d'une grande bibliothèque musicale.

ORIGINE DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE.

Cette origine ne remonte pas bien loin ; elle date *de cent ans*. Les extraits qui suivent sont tirés d'une pièce assez rare, intitulée : *Mémoire signifié pour le sieur Péters et le sieur Miroglio, défendeur et demandeur, contre Christophe Lemenu et Charles-Nicolas Leclerc, marchands merciers ;*

L.-B. de La Chevardière et T. Bordet, marchands papetiers; Pierre Gavinier (1), *Michel Corrette, Antoine Bailleux et J.-B. Venier, musiciens, opposants à la continuation du bureau et défendeurs* (2).

« Pour faciliter l'agrément de la musique, la multiplicité des personnes qui cherchent à l'apprendre ou à s'en occuper, il est nécessaire de procurer le moyen de la lire et de l'exécuter, aux uns par le prêt, aux autres par l'achat des livres musicaux.

« Le sieur Péters a imaginé deux établissements qui procureront ce double avantage, et même beaucoup d'autres, par exemple aux *musiciens* d'être connus, l'occasion de publier leurs ouvrages et de les faire prendre, conséquemment aux *ouvriers* l'occasion de travailler, et aux marchands celle de vendre de la musique. »

Le premier de ces établissements parut le 4 juin 1765; il fut annoncé par un prospectus et un catalogue de livres de musique approuvés par le sieur Marin, censeur royal, et imprimés par Delormel, avec la permission de M. le lieutenant de police.

(1) C'est *Gaviniès* qu'il faut lire, c'est-à-dire le célèbre violoniste que Viotti appela le *Tartini* français. Il dirigea, avec Gossec, le *Concert spirituel*, et fut le premier professeur de violon lors de la fondation du Conservatoire de musique, en 1794.

(2) Ce *factum* se trouve dans la collection de mon ami E. Thoinan, qui me l'a communiqué.

Cet établissement consiste à prêter, moyennant vingt-quatre livres par an pour chaque abonné, la musique vocale et instrumentale qu'il voudra.

Chaque abonné pourra changer d'œuvre aussi souvent qu'il le désirera; mais, s'il le déchire ou perd une partie de l'exemplaire prêté, ou qu'il le garde plus de huit jours, il payera le prix de l'exemplaire.

Cette invention trouva des opposants en la personne de *deux merciers* (1), *deux papetiers* et *quelques musiciens*, qui implorèrent, pour se liguer avec eux, quelques *potiers d'étain* (2) et quelques *chaudronniers;* finalement, cette armée d'opposants parvint au chiffre *vingt*.

Le sieur de Péters avait encore inventé un second établissement qui consistait : *à livrer chaque mois, moyennant la somme de quarante-huit livres par an, à chaque abonné, un exemplaire d'un nouvel œuvre de musique*.

L'un des plus ardents opposants fut le sieur *Corrette,* organiste du collége des Jésuites de la rue Saint-Antoine. Ce Corrette avait ouvert une école de musique, mais sans produire d'élèves bien distingués, de sorte que les musiciens les appelaient les *anachorètes* (les ânes à Corrette). A l'occasion du débat contre le *bureau d'abonnement*, Corrette

(1) Les merciers vendaient de la musique à cette époque.

(2) Les potiers d'étain et les chaudronniers étaient les fournisseurs des planches qui servaient à la gravure de la musique; il n'y en avait alors que trois à Paris, *voy.* p. 3, Mémoire cité.

écrivit la lettre suivante à son éditeur : « Je vous prie de ne point compter sur l'impression de mes deux nouveaux livres ; ainsi renvoyez tous les compagnons que vous auriez retenus pour ces ouvrages. Comme un nommé *Miroglio* vient d'avoir la permission de louer les livres de musique, vous comprenez bien qu'avec quatre ou cinq exemplaires qu'il fera acheter, il contentera la curiosité des amateurs, et que moi j'en serais pour mes frais. Je suis seulement fâché d'avoir dépensé si gros. N'achetez point non plus de papier : *l'art de la musique est à l'agonie ;* à moins qu'il ne nous vienne une main secourable, *tout est perdu.* »

Le sieur Péters cite contre le sieur La Chevardière cette petite anecdote : « En 1754, le sieur Miroglio a composé une ariette française et italienne ; la demoiselle Piccinelli devait la chanter, au mois de novembre de la même année, au théâtre Italien. Le sieur Miroglio a vendu cet ouvrage au sieur de Péters ; celui-ci l'a fait graver avec l'énonciation que la demoiselle Piccinelli l'avait chantée, afin de faire paraître cette pièce dans le moment même où elle l'aurait chantée effectivement. La demoiselle Piccinelli étant tombée malade, la publication de l'ariette a été retardée pour l'année suivante ; mais le sieur La Chevardière l'en a dispensé ; voici comment :

« Un exemplaire donné en présent tomba entre les mains du sieur La Chevardière ; ce marchand de papier, qui est en même temps éditeur d'un jour-

nal hebdomadaire de musique, l'a fait graver pour sa vingt-quatrième feuille de l'année 1765, même sans y mettre le nom de l'auteur. »

Il paraît qu'à cette époque la législation n'avait pas encore établi d'une façon bien nette les droits du simple *débitant* ou *vendeur de musique*, car, à la page 12 de ce curieux mémoire on lit : « Le *mercier* comme le *papetier*, le *luthier* comme le *bourgeois*, peuvent vendre de la musique, *tout le monde* enfin, qui en a, peut ouvrir une boutique, tenir un magasin et inscrire sur sa porte : *Magasin de musique*, sans que qui que ce soit puisse s'en plaindre, parce que qui ce soit n'a le droit exclusif de vendre ou de faire vendre la musique qui lui appartient ou les exemplaires qui lui sont confiés pour le débit, ou enfin les exemplaires qu'il a achetés. Le petit nombre de marchands qui vendent de la musique fournit la preuve de cette vérité. »

« Le seul droit que l'on connaisse, mais que l'on ne saurait appeler qu'improprement un privilége, est celui de l'*auteur* ou de l'*éditeur* de vendre *par lui-même* les exemplaires de ses ouvrages, ou de choisir qui il veut pour le *premier débitant;* alors tous les autres ne les revendent qu'en *regrat ;* mais dès que l'auteur ou l'éditeur ou le premier débiteur a vendu des exemplaires d'un ouvrage de musique, chaque exemplaire vendu est entré dans le commerce ; les nouvaux propriétaires peuvent le revendre ou le faire revendre par qui ils jugent à propos. ».

« Le premier vendeur n'a qu'un parti à prendre, s'il est curieux d'être le seul débitant : *qu'il ne fasse aucune remise aux autres marchands ;* il sera certain que qui que ce soit ne voudra acheter un exemplaire la somme de 3 livres ou de 6 livres pour le revendre au même prix. » Cette logique de l'époque est confirmée par ce qui suit : « Les associés n'ont dans leur bureau que deux sortes de musiques : *l'une* qui leur appartient, parce qu'ils l'ont achetée de l'auteur ; *l'autre* est composée des exemplaires achetés par les associés ; personne ne peut les empêcher de les revendre, parce qu'ils leur appartiennent. Cependant les associés ont annoncé dans leur *prospectus* qu'ils ne feront que les prêter. »

Considéré sous ce dernier point de vue, c'est un commerce qui n'existe pas encore sur la place de Paris, du moins en grand, car cela devrait s'appeler *Cabinet de lecture pour la musique*, en un mot, une immense bibliothèque musicale où l'on prêterait les exemplaires au public pour de l'argent, sans y joindre le commerce et l'édition de la musique.

Ce mémoire nous apprend aussi qu'alors *la Bibliothèque royale* fournissait aux lecteurs *papier*, *plumes*, *encre*, *des savants pour accueillir le public*. De nos jours on a rogné les plumes et le papier : heureusement que l'encre et les savants sont restés.

En 1765, le dépôt des ouvrages de musique se faisait ainsi : la remise du manuscrit et un exemplaire au chancelier du bureau de la librairie, deux

exemplaires à la bibliothèque du Roi, et un exemplaire à la bibliothèque du Louvre. Aujourd'hui, le dépôt consiste en trois exemplaires.

La musique ne portait alors que le *prix net*, et, de marchand à marchand, on faisait la remise du quart : un ouvrage de 36 sols se vendait 27 sols. Très-souvent, les auteurs éditaient eux-mêmes leurs œuvres. Quand un amateur voulait exécuter un morceau de musique, les trois ou quatre éditeurs existant alors le lui prêtaient moyennant la somme de 3 livres, quelquefois davantage, pour une après-midi.

Maître Oudet, auteur du factum dont nous extrayons ces notes, nous apprend qu'alors on fraudait déjà souvent le dépôt, en n'y mettant pas certains ouvrages, pour en empêcher la copie à la bibliothèque du Roi ; cela s'est reproduit de nos jours, pour certaines partitions à orchestre, qui n'ont été déposées qu'avec l'accompagnement du piano.

Voici un petit trafic qui se faisait en 1765 : Le marchand mettait d'abord sur le titre du morceau nouveau *le nom d'un auteur accrédité dans le public*, dont il donnait quelques mesures pour commencer, quelquefois même la première page en entier ; ensuite, *il faisait remplir tout le surplus du livre de la mauvaise musique qu'il avait achetée.*

Et l'auteur du factum s'écrie : « Y a-t-il quelques musiciens qui aient eu le bonheur de ne pas éprouver cet abus ? »

Plus loin : « Les concerts sont rares ; la difficulté

d'y exécuter la musique, la dépense de l'achat sont l'unique cause de cette rareté. »

Heureux aïeux qui vous plaignez de la rareté des concerts !

« Un père de famille désire toujours donner à ses enfants une éducation relative à ses mœurs ; la musique en fait partie. Ce père a son plan d'éducation, et, quoi qu'on dise, le diatonique, le chromatique, l'enharmonique sont des genres qui approchent plus ou moins du goût de l'instituteur ; tel aimera la marche simple, mais majestueuse du ton diatonique ; tel autre aimera l'harmonie et craindra que des sons mélodieux ne découvrent ou ne nourrissent dans ses élèves la volupté, que le compositeur exprime quelquefois plus ou moins dans ses sons, suivant qu'il en est plus ou moins affecté, et que les paroles sous la musique semblent l'indiquer. »

On se croirait presque au temps d'Apollon, élevant des villes au son de sa lyre !

« Grâce à ce bureau d'abonnement et à la facilité de se procurer de la musique, les ouvriers se réuniront pour faire des petits concerts les jours de repos, et on verra successivement en France l'agrément dont la Hollande, et surtout Amsterdam, l'Italie et l'Allemagne jouissent depuis longtemps. Le peuple s'y occupera plutôt du chant et des instruments que de se livrer à la mélancolie ou à l'oisiveté. »

Pour bien établir ce fait, l'auteur met en note : « A Amsterdam, les bourgeois et les ouvriers s'as-

semblent ordinairement, même chez les marchands de bière, pour y faire des concerts. »

Une réclame bien gentille et bien naïve se trouve à la page 20 du factum : « On a vu des maîtres généreux (entre autres le sieur Simon, maître de clavecin, porte Montmartre) donner à des élèves malaisés beaucoup d'exemplaires de leurs œuvres, pour faire briller un jour des talents que la misère eût étouffé. »

On connaissait et l'on pratiquait déjà, entre auteurs et éditeurs, ce qu'on appelle *compte à demi*.

Pour éditer un ouvrage nouveau, les fondateurs du bureau d'abonnement proposent l'audition de l'œuvre devant une censure de deux musiciens, choisis par le compositeur parmi les plus remarquables d'alors ; et, à ce propos, on met en avant les noms de Duni, Philidor, Schobert, Mondonville, Hochbruker, Grosset, Schmith, qui tenaient alors le haut du pavé.

Malgré tant de discussions et de procès, il paraît que cet établissement ne fit pas fortune, car nous lisons dans les annonces de la *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger en* 1822 :

« Depuis longtemps les élèves et les amateurs de musique désiraient qu'il se formât un abonnement complet de lecture musicale pour le piano, où se trouverait aussi tout ce qui existe pour cet instrument, tels qu'ouvrages élémentaires, symphonies, concertos, septuors, etc.

« M. Meysenberg, éditeur et marchand de musique,

rue Richelieu n° 23, vient de former cet abonnement, composé des compositions musicales des grands maîtres, tels que Clementi, Cramer, Dusseck, Haydn, Mozart, Hummel, Beethoven, etc. »

Les droits de propriété sur les ouvrages de musique n'ont été bien établis que depuis 1800, nous pourrions même ajouter que depuis quelques années.

Dans un recueil d'ariettes publié en 1749 sous le titre : 1re *Suite des fragments lyriques*, on trouve la note suivante :

« Le sieur Daumont, demeurant à Paris, rue de la Féronnerie, à l'Aigle d'or, fera la recherche de tout ce qui paraîtra nouveau en musique et qui ne sera point imprimé, pour en faire un Recueil tous les mois, qui seront cotés (les morceaux) à la suite l'un de l'autre, ce qui fera un volume à la fin de l'année.

« Il prie les auteurs qui auront des paroles nouvelles et qui voudront bien les faire insérer dans cette Suite, de les lui envoyer ; il se charge de la musique, pourvu que lesdites paroles soient présentables à d'honnêtes gens.

« Il prie les maîtres de musique qui auront du nouveau de lui en faire part ; *il mettra leur nom à la tête de leur ouvrage* et les reconnaîtra chaque fois par deux exemplaires du Recueil dans lequel ils auront mis du leur. »

On voit par là que les mélodies, romances, chansons, ariettes etc., ne se payaient pas fort cher

en 1749 : deux exemplaires, de plus l'honneur d'avoir son nom en tête de son œuvre, ce qui ne se faisait pas toujours, à ce qu'il paraît.

Tallemant des Réaux nous raconte dans ses *Historiettes* que « La Serre fit plusieurs pièces en prose, et que, quand on les représentait à l'hôtel de Bourgogne, il y donnait les violons ; c'est-à-dire qu'il y avait dix à douze violons dans les loges du bout, qui jouaient devant, après, et entre les actes. »

Cette nouveauté pourrait bien être l'origine des *entr'actes*, si l'on ne préfère remonter au temps des *Mystères*.

APPLAUDISSEMENTS.

Les applaudissements, chez les Romains, accompagnaient les acclamations, et se faisaient en cadence. On applaudissait aussi en se levant, en portant les deux mains à la bouche, et en les avançant vers ceux qu'on voulait applaudir. Quelquefois on croisait les pouces en joignant et élevant les mains. Tantôt on faisait voltiger un pan de sa toge ; mais comme cela était embarrassant, l'empereur Aurélien s'avisa de faire distribuer au peuple des bandes d'étoffes destinées à cet usage.

L'AIR DU CARNAVAL DE VENISE.

« *La Cifolella*, contredanse de Cifolelli, gravée en Italie vers 1745, prit le nom de *Carnaval de Ve-*

nise, lorsque R. Kreutzer la fit entendre en 1816, dans le ballet, qu'il donna, sous le même titre à Paris. Ornée de variations d'une merveilleuse audace, la *Cifolella* avait fait le tour de l'Europe avec Paganini ; mais sa joyeuse et simple mélodie était restée dans l'oreille et le cœur des Vénitiens, qui la chérissaient. Rossini s'en empara, la fit murmurer *a mezzo tuono*, *con dolcezza*, et, par une adroite galanterie, éveilla des souvenirs charmants, caressa l'amour-propre des Vénitiens, et sut exciter, conquérir toutes leurs sympathies.

« Un tonnerre d'applaudissements éclata, lorsque le public reconnut, sous le masque, l'espiègle *Cifolella*, se glissant au milieu d'une scène d'horreur, de larmes et de désespoir. Tant la musique se montre complaisante et prête à dire, *sempre bene*, tout ce qu'on veut lui faire dire ! Voyez *Semiramide : Giorno d'orror e di contento*, dans le duo : *Ebben ! a me ferisce*.

(Castil-Blaze, *Revue de musique ancienne et moderne*, 1856, page 31.)

M. Vallier, dans *le Nain Jaune*, indique l'origine de la marche militaire intercalée dans *l'Étoile du Nord* et connue sous le nom de *Marche du Czar :*

« La mélodie est d'origine italienne, et fut importée en Allemagne par les troupes prussiennes qui combattaient, en 1706, en Italie, sous les ordres du duc Léopold de Dessau, le fameux général de Frédéric I^er^. Bientôt, du régiment elle passa dans le peuple et, après avoir fait le tour de tous les régi-

ments, de tous les ateliers et de toutes les universités, la fanfare joyeuse du *vieux Dessau* alla se loger dans une partition de Meyerbeer, où elle fut baptisée solennellement : *la Marche sacrée du Czar.* »

QUELQUES ANNONCES DE 1761.

Tirées du journal *l'Avant-Coureur.*

I

« Le sieur Gerson, luthier, vient d'ajouter une cinquième corde aux violons qu'il fabrique. » (On ne dit pas si c'est au grave ou à l'aigu.)

II

« Le 15 juin, jour du *landi,* jour de vacances pour les écoliers. Un grand nombre se trouvaient dans le parc de Saint-Cloud à s'amuser, quand le duc de Chartres et la comtesse de la Marche parurent dans le parc, pour voir jouer les grandes eaux. Les écoliers leur chantèrent des couplets, et obtinrent deux jours de congé de Leurs Altesses. »

III

Novembre. — « *Clavessin électrique*, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des principes de l'électricité, par le père de La Borde. »

On y dit explicitement que c'est un clavecin que l'électricité fait jouer.....

MM. les inventeurs du télégraphe électrique auraient bien dû se donner la peine de lire ce livre, et nous doter de leur invention quelques soixante ans plus tôt.

IV

Avril. — « Pianos du sieur Silbermann, de Strasbourg; entre autres avantages et de *nouvelle invention, les cordes sont frappées par de petits marteaux garnis de peau.* — Des sauteraux étouffent à volonté le son de la corde frappée. — Le son est nuancé selon qu'on appuie le doigt sur la touche. — Ce piano est transpositeur, par suite de son clavier mobile. »

Voilà une date pour le piano. On sait que dans le clavecin la corde était pincée ou frôlée par un bec de plume de corbeau. Dans les premières éditions allemandes des œuvres de Beethoven on trouve l'indication : *pour le piano-forté à marteaux.*

V

Novembre. — « Depuis que la mode a banni l'usage de porter le chapeau sur la tête, le parasol est devenu un meuble indispensable, et nos artistes cherchent tous les jours à les rendre plus légers et plus portatifs, etc. »

Plus loin. « Un perruquier vient d'inventer des calottes de plomb (dégagé de ses parties arsenicales) presque aussi légères qu'un bonnet piqué. » Le journaliste ajoute : « Ce sera un remède contre les rhumes. Les auteurs des *pièces nouvelles* surtout, pour qui la toux du parterre est d'un si funeste augure, devront une reconnaissance éternelle à l'auteur de ces calottes. On les trouve place du Vieux-Louvre, près la rue du Chantre. » (Ce dernier voisinage paraît aussi de bon augure.)

En 1761, on jouait encore de la vielle, car le 9 février on annonce une *Nouvelle méthode de Vielle*, sous le titre : *la Vielleuse habile*, par M. Bonin, maître de vielle.

Les annonces de *cantatilles* fourmillent dans ce volume ; c'était le moment florissant des *ariettes* et des *cantatilles ;* leur règne commence à Lully et s'éteint à la Révolution, où la *romance* vient les remplacer. Les dédicaces paraissent en beaucoup plus grande estime en l'an de grâce 1761 que de nos jours ; même un sieur Simon, ayant dédié des

pièces de *clavessin* à son élève M^me^ la marquise de la Mézangère, le journal, en annonçant cette importante nouvelle aux dilettantes, ajoute que cette œuvre se trouve chez l'auteur, à l'entrée du faubourg Montmartre, *chez M^me^ la marquise de la Mézangère*, et aux adresses ordinaires.

Allez donc, ô artistes de 1877, dédier des morceaux de piano à des marquises, en les chargeant de les vendre ! même à *quinze-douze!*

***

QUELQUES NOTES GLANÉES DANS LES TABLETTES DE RENOMMÉE DES MUSICIENS (1785).

Dalayrac (le chevalier), amateur, garde de monseigneur le comte d'Artois.

Haydn (*Joseph*) a fait exécuter au *Concert spirituel* un superbe *Stabat mater*, dont la réussite la plus éclatante et le succès le plus déterminé l'ont fait juger digne d'être mis en parallèle avec celui de Pergolèse qui, jusqu'alors, avait été regardé comme un chef-d'œuvre inimitable.

Monsigny, maître d'hôtel de S. A. S. monseigneur le duc d'Orléans, amateur et célèbre compositeur.

Prati, maître de vocale (chant) pour le goût ita-

lien, a fait plusieurs sonates pour le *clavecin, cimbales et cor de chasse.*

Saint-Georges (le chevalier), amateur, écuyer et directeur de la musique de M^me^ la comtesse de Montesson, excellent violon et compositeur agréable.

Ce célèbre virtuose est d'autant plus étonnant qu'il réunit presque tous les talents et les exercices de corps au même degré de perfection. Il joue supérieurement du violon, danse avec grâce, monte à cheval avec légèreté, chasse avec adresse, et s'est toujours mesuré avec avantage contre les plus habiles maîtres d'armes de l'Europe ; il est d'autant plus estimable que sa modestie et son affabilité égalent sa bravoure.

Vogler (l'abbé). Cet habile compositeur est particulièrement renommé par la facilité et la rapidité avec laquelle il enseigne la composition et l'accompagnement à ses élèves, par une méthode de son invention qui lui est particulière.

Bailleul, maître de vocale, tient une collection complète d'opéras-comiques avec les partitions, et se charge de conduire l'orchestre et les acteurs dans les fêtes particulières où il est mandé.

Barbella, a fait plusieurs duos et sonates ; il demeure rue du *Bout-du-monde*, au coin de la rue Montmartre, chez l'horloger.

D'Audimont (l'abbé), maître de vocale des Saints-Innocents, est connu avantageusement par ses superbes motets et généralement estimé par ses qualités morales.

Gozargue (l'abbé), ancien maître de musique de la Chapelle du roi, est regardé comme un des plus *savants compositeurs du siècle* pour les motets.

Larrivé, première basse-taille à l'Opéra, met dans son jeu tant d'intelligence, de noblesse, de force et de sentiment, que le public, quoique accoutumé à l'entendre, ne peut souvent s'empêcher de suspendre la scène par des transports d'applaudissements.

Legros, pensionnaire du roi et de l'Académie royale de musique, entrepreneur et directeur général du *Concert spirituel*, ci-devant première haute-contre à l'Opéra, réunit au mérite de la composition et aux qualités physiques du personnel, une des plus belles voix qui se soient jamais fait entendre sur la scène lyrique de cette capitale.

Martin, haute-contre à l'Opéra, et digne élève de M. Parent. Sa manière de chanter toujours simple, mais prononcée avec un art fini et un goût enchanteur, fait concevoir à son égard les plus flatteuses espérances.

Roze (l'abbé), ancien maître de musique des Saints-Innocents, est singulièrement renommé pour le goût du chant. (Il fut bibliothécaire au Conservatoire de 1807 à 1820.)

Torlez, a fait des *Principes* pour la voix, la vielle et l'instruction des serins. (Ce système uniforme d'enseignement devait être bien flatteur pour ses élèves de chant.)

M^lle^ *Duplant*, célèbre cantatrice, pensionnée de

l'Académie royale de musique, a rendu tous les rôles majestueux ou *à baguette* dont elle était chargée avec ce degré d'expression et de sensibilité qu'exige la musique théâtrale et imitative.

Lebrun (M^me^), ci-devant connue sous le nom de M^lle^ *Dantzi*. Cette célèbre cantatrice, une des plus parfaites qui se soient jamais fait entendre au *Concert spirituel*, a osé y défier un hautbois dans un concerto dialogué.

Sa voix, non moins rapide que l'instrument, aussi juste dans ses intonations, aussi hardie dans ses écarts, s'est élancée à la même hauteur, et y a battu la même cadence. Cet effort surnaturel de la voix lui a mérité du public les applaudissements les plus vifs et les plus bruyants. (Elle montait au *contre-fa*.)

Saint-Huberti (M^lle^). Première cantatrice de l'Opéra. Cette actrice, sublime dans tous les rôles qu'elle rend sur la scène, s'est surpassée elle-même dans celui de *Didon*, où elle peint tour à tour, par l'expression la plus vraie et la plus touchante, le délire et l'accablement du cœur.

Todi (M^me^). Une des plus célèbres cantatrices de l'Europe, s'est fait entendre plusieurs années avec un égal succès au *Concert spirituel*. Cette virtuose joint au plus bel organe une âme sensible et un goût exquis. Sa voix tendre et plaintive fait retentir au fond du cœur le cri de la nature et met en action tous les ressorts de l'âme.

Mozart, compositeur du *Concert spirituel*, a fait une méthode pour le violon et plusieurs sonates et concertos de clavecin. (C'est tout l'article sur Mozart, et encore le compilateur se trompe : la méthode de violon est du père de Mozart.)

***

Il existe un rarissime tout petit livret intitulé : *Le chant des seraines, avec plusieurs compositions nouvelles, à Paris, par Gilles Corrozet, en la grand'salle du Palays*, 1548.

Ce petit volume est suivi d'une espèce d'appendice : *Extrait d'un petit traicté, contenant soixante et troys articles, sur le faict de la reformation de la superfluité des habitz des dames de Paris, et comment elles se doivent honnestement gouverner, composé par Alphonce de Beser, jadis abbé de Livry, à la requeste de sœur Alix, lors recluse aux Sainctz Innocentz, ledict traité trouvé en la librairie de Vauluysant, entre plusieurs cayers de parchemin attachez ensemble.*

Pour un joli titre, c'est un joli titre ! Après avoir longuement parlé de l'habillement d'une femme honnête, de sa chaussure, lui avoir conseillé d'éviter le *hantement des prothenotaires*, etc., l'auteur continue ainsi :

Ta quenoille et rouet auras
Pour singulier esbatement,
Et dans ton moilloir tremperas
Tes doigtz pour filer proprement.
. . . . . .

Je te permectz, quand fileras,
Chanter, non pas follastrement,
Ces quatrins, mais dégoiseras :
La Peronnelle (1) plainement;
Et aussi : *Ne reprouvons pas,*
Allons, allons gay, gayement,
Sus, Bastienne, pas à pas,
Dis-moi More, aussi *la Normant.*
Les festes le temps passeras,
Non pas à jeux musiciens;
Ne l'*Ecatomphile* (2) liras,
Mais les saincts livres anciens.
. . . . . .

Si danses, tu ne crouleras
Le cropion aucunement:
Et *Gaillardes* ne danseras,
Mais la *Vergaye* seulement.
Toutesfois ne refuseras
Au chappellet (3) le baisement,
Pourveu que ne l'endureras
Fors qu'en la joue honteusement.
. . . . . .

Puis, quand à tes fermes iras,
Le limonnier tant seulement

(1) J'ai vainement cherché ces anciens timbres de chansons. Sous le règne de Louis XII, une chanson commençait par : *A-vous point vu la péronnelle?*

(2) Il suffira de citer le titre de ce livre rare et singulier pour donner une idée du contenu :

L'*Hecatomphile* (1536). « *Hecatompie*, ce sont deux dictions « grecques signifiant centiesme amour, sciemment appropriées à « la dame, ayant en elle autant d'amour que cent autres dames en « pourraient comprendre, dont à présent est fait mention. »

(3) On lit dans la 3e journée du *Printemps d'Yver :*

« Puis estans lassez de dancer en *chappellet*, commencèrent la *gaillarde*. » — La danse en *chappellet* était ce que nous appelons une Ronde.

Avec le chartier manderas,
Pour te conduire seurement;
Sur lequel en croupe sera
Ta chambrière au sein branlant:
Mais sur le chartier veilleras
Qu'il ne s'amourache en allant.

Le *Printemps d'Yver*, cité dans la note précédente, est un petit livre curieux et ennuyeux à la fois, je voulais dire alternativement. Il contient *cinq histoires discourues en cinq journées, par une noble compagnie, au château du Printemps, par Jacques Yver, seigneur de Plaisance et de la Bigottrie, homme Poictevin;* Lyon, 1572.

En ce temps-là on ronsardinisait, tant en vers qu'en prose.

Il est question de deux jeunes filles : « Adonc, se remplissant le sein de diverses fleurettes, ravies impétueusement à leur douce mère (la terre), s'allaient écarter parmi l'épaisseur d'un bois, où en plein midi l'on pensait être au crépuscule du soleil couché, et sous la fraîcheur de cette feuillade mille oisillons babillaient de leurs amourettes, accordant leurs mignardes plaintes au gazouillis enroué des ruisselets voisins, ou se réjouissaient de voir sauteler les agnelets sur la verdure, » etc.

Cet ouvrage est divisé par journées, comme l'indique le titre. A la seconde journée, le sieur de *Bel accueil* raconte que Dieu envoya deux de ses anges, pour *venir voir ici-bas comment tout se portait.* Il faut vous dire qu'il s'agit du paradis des Turcs, par suite c'est le dieu Mahomet qui, d'après le Coran,

possède aussi des anges, ce qui contredirait certains auteurs excluant les femmes du paradis des Turcs.

Quoi qu'il en soit, voilà nos deux anges *battant l'estrade au pays d'Egypte,* où ils rencontrent une femme d'une merveilleuse beauté. Tous deux en sont ravis, au point d'oublier complétement le ciel d'où ils viennent, et, devenant de plus en plus terrestres à la vue de cet objet charmant, *ils la prièrent d'amour, ne lui célant nullement qui ils étaient.*

La beauté égyptienne, flattée de cette attention angélique, promet de se rendre, à la condition toutefois qu'on lui accordât le vœu ou le souhait qu'elle formerait, ce qui fut concédé sans peine. Lors donc elle leur fit cette requête : « Apprenez-moi l'oraison que vous dites pour monter au ciel. » Les anges la lui récitèrent, et elle, la répétant mot à mot, se sentit peu à peu enlevée de terre par une force inconnue : ce que les anges voyant, reconnurent trop tard leur faute.

Ce petit conte, moitié païen, moitié chrétien, pouvait s'arrêter là. L'auteur ne l'a pas jugé à propos. Cette jeune femme, poursuivie, mais non atteinte par les anges trompés dans leur attente, arrive à la région des étoiles, où on ne veut pas la laisser passer. Le conseil assemblé, craignant de semer la division dans son sein, en laissant entrer une femme, l'envoie dans la lune. Or, c'est depuis ce temps-là (d'après le sieur de *Bel accueil*) que cette pauvre lune est tellement tourmentée par sa charmante

compagne, qu'elle ne montre sa figure que par quart, moitié, ou pas du tout, honteuse de se faire voir tout entière. De là aussi vient le mot *lunatique*, plus spécialement appliqué aux femmes.

***

Il est un petit volume fort recherché par les bibliophiles, et que bien peu d'entre eux ont sans doute eu le courage de lire jusqu'au bout. Il n'a pas moins de 428 pages ; son titre, le voici : *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français*, etc., par B. D. B. (lisez *Bénigne de Bacilly*). *Paris, chez l'autheur, rue des Petits Champs, vis à vis la croix, chez un chandelier*, 1668.

Son plus grand mérite, à nos yeux, est de donner une idée assez exacte de l'école du chant en 1668. Nous laissons dire l'auteur : « Je parle de l'art de bien chanter, comme practique, et je dis qu'il consiste à bien entonner les tons dans leur justesse, à bien soutenir la voix, à la bien porter ; à bien faire les cadences et tremblemens ; à bien marquer du gosier quand il le faut ; à ne pas tant marquer quand il ne le faut pas, mais glisser certains tons à propos ; à bien faire les accens, que l'on appelle vulgairement *plaintes ;* à bien former les passages et les diminutions ; et comme le chant ne se pratique guères sans paroles, à les bien prononcer, à les bien exprimer

ou passionner à propos ; et surtout à bien observer la quantité des syllabes longues ou brèves, qui est la principale fin de cet ouvrage.

« De tous les instrumens, ceux qui sont à présent le plus en usage pour soutenir la voix, c'est le clavessin, la viole et le théorbe, car pour la lyre on ne s'en sert plus. La viole mesme et le clavessin n'ont point la grace, ny la commodité qui se rencontre dans le théorbe (1), qui est propre pour accompagner toutes sortes de voix, quand ce ne serait que pour la seule raison de sa douceur, qui s'accommode aux voix foibles et délicates, au lieu que les autres instrumens les offusquent. »

L'auteur n'aime pas les leçons données avec un instrument, mais avec la voix seule, car il dit : « L'accompagnement d'une voix juste, et qui chante à l'unisson ou à l'octave d'une autre voix, est bien plus propre à inspirer la justesse que l'instrument, qui n'en est que le singe, et qui d'ailleurs ne produit pour l'ordinaire que des quartes, des quintes, des sixtes et autres accords, qui ne se discernent que par des personnes sçavantes en composition de musique !!

« Les belles voix sont plus communes parmy les femmes, à cause de la pituite qui domine en elles,

(1) La *théorbe* ou *tuorbe*, comme dit le père Mersenne (1636) avait 10 cordes doubles et une simple, la chanterelle. Cet instrument à cordes pincées différait par son double manche du luth qui n'en avait qu'un simple, dont le haut était renversé en arrière.

et qui cause cette lenteur et cette douceur inanimée !...

« Il faut remarquer qu'il y a plusieurs espèces d'oreilles dans le chant, et qui ne se rencontrent pas toutes à la fois dans une mesme personne ; d'où vient que souvent on se pique mal à propos d'avoir bien de l'oreille pour le chant, à cause que l'on danse fort bien suivant la cadence du violon.

« Il est très-dangereux, de se servir d'un maistre qui chante du nez et exécute de la langue, d'autant que ces défauts se communiquent facilement.

« La musique est encore nécessaire à un maistre, c'est-à-dire la connaissance des notes et des mesures, non pas dans une perfection si grande qu'il faille qu'il chante à l'improviste, mais il suffit qu'il sache déchiffrer un air, soit à loisir soit tout d'un coup.

« Un air ne doit pas estre censuré pour estre de *pièces rapportées*, ou si vous voulez, emprunté des autres airs ; car, outre qu'on ne peut rien dire qui n'ait été dit, et que toute la musique ne roule que sur six ou sept notes, on croit souvent un chant emprunté, qui ne l'est point dans l'intention de l'autheur, qui, bien qu'il ait tombé dans la même pensée qu'un autre, ça esté sans le sçavoir, et sans avoir jamais ouy parler de l'ouvrage dans lequel on l'accuse d'avoir puisé.

« Le mouvement donne l'âme au chant ; il inspire dans les cœurs telle passion que le chantre

voudra faire naistre, principalement celle de la *tendresse;* d'où vient que la pluspart des femmes ne parviennent jamais à acquérir cette manière d'expression, qu'elles s'imaginent estre contre la modestie du sexe, et tenir du théâtre, et rendent par ce moyen leur chant tout à fait inanimé, faute de vouloir un peu feindre.

« Le plus grand ornement du chant et le plus usité, principalement dans les seconds couplets des airs, est ce qu'on appelle vulgairement *diminution*, lequel nom luy a esté donné, à cause que l'on diminue la longueur d'une note en plusieurs brefves; ainsi l'on pourroit en quelque façon par un nom contraire l'appeller *augmentation*, puisqu'elle augmente le nombre des notes (1).

« Dans le chant on conserve encore une estime si grande pour un certain nombre d'ouvrages anciens de la manière de M. Le Bailly, à qui l'on doit la première invention des *passages* et *diminutions*, que l'on n'a osé y changer quoy que ce soit, si ce

(1) Les ornements des seconds couplets, ou diminution, n'étaient pas du goût de Lully. Quand les pages du roi, dont il était surintendant, venaient chanter devant lui, il aimait qu'ils lui chantassent des airs de Lambert (son beau-père) et les écoutait avec application. Mais lorsqu'ils voulaient ajouter le double au simple, suivant l'usage de ce temps, de quoi le bonhomme Bacilly, qui appelle le double la *diminution* de l'air, est si entêté, Lully arrêtait d'un signe de main et de tête les pages de la musique. C'est bien, leur disait-il, *c'est bien, gardez le double pour mon beau-père.* (Le Cerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne;* etc.)

n'est pour l'exécution, qui est présentement un peu plus polie ; et quoy qu'il y ait bien des fautes contre la quantité des syllabes, on ne laisse pas de les chanter tels qu'il les a composés, comme des originaux et des *diamans de la vieille roche.* »

A propos des défauts de prononciation, l'auteur critique vertement un professeur de chant ignare, qui, au lieu de dire :

Et l'embarras nous semble doux,
Quand il est causé par la presse
De ceux qui soupirent pour nous.

Chantait effrontément :

Et les barons nous semblent doux, etc.

« Dans le vers :

Ha ! qu'il est doux d'aimer !

il faut ouvrir la bouche en souriant, et plus en large qu'en long, je veux dire sur l'*a* de *Ha !*

« Dans :

Je veux briser mes fers !

il faut faire entendre l's (*ferse*) de même que dans *Fleurs* (*fleurses*) *qui naissez*, etc.

La mort à fini son martyre.

« Prononcez : *la mor-t-a fini son martyre.* »

D'après les nombreuses citations que nous avons faites de ce célèbre traité de chant, on s'aperçoit sans peine de la grossièreté où en était encore l'art vocal. Voyez pourtant nos pauvres illusions! M. de Bacilly dit, page 250 :

« Mais à présent qu'il semble que le chant est venu au plus haut degré de perfection qu'il puisse jamais estre, il ne suffit pas de prononcer simplement, mais il le faut faire avec la force nécessaire, » etc.

Bourdelot, dans son *Histoire de la musique*, revient à plusieurs reprises sur les doubles ou les *diminutions*.

« Quelques années avant que Lully vint en France, Bacilly, ce maître de musique qui a travaillé un des premiers à la propreté et à la netteté de notre chant, avait mis les doubles à la mode, non pas en faisant les airs qui en fussent pleins, mais en brodant, en doublant les airs du vieux Guédron, de Boesset et de quelques autres. Lambert, dès son entrée dans le monde, composa des airs et en fit les doubles. Il donna une vogue si grande à ces petits agréments, que Lully n'osa pas lui-même s'en priver complétement pour ses premiers opéras. De Bacilly admet très-bien que le chanteur se produise sans accompagnement aucun, car il dit que *c'est faire le précieux ou la précieuse de se piquer de ne point chanter sans théorbe.*»

Ne croirait-on pas, en lisant ces principes, assister à un dîner de gala de nos aïeux, où chaque

convive disait son couplet. .. mais sans se passer le myrte ?

***

L'ART MUSICAL RELATIF A L'ACCORD DU PIANO.

Suivi de deux sonnets, de trois stances et de l'art de faire la conquête des belles, par M. Tournatoris, facteur d'instruments.

NOTA. — On ne trouvera ce petit ouvrage que chez l'auteur, rue de l'Eperon-Saint-André-des-Arts, n° 11, ou dans la même maison, chez le fabricant de bas.

Je veux épargner la peine aux nombreuses personnes qui se décideront sans doute à courir rue de l'Eperon, pour chercher cet ouvrage publié en 1810, en apprenant à ces zélés amateurs que M. Tournatoris est mort en 1813, d'après M. Fétis; quant au marchand de bas, il a dû suivre son exemple. Au reste il n'y a de curieux que le titre dans ce chef-d'œuvre de poésie, car le tout est en vers, et quels vers ! voici le début de *l'Art musical relatif à l'accord du piano :*

C'est en vain qu'à Paris un novice accordeur
Pense être demandé chez un ambassadeur,
S'il n'a reçu du ciel une oreille divine ;

S'il croit faire un accord, comme on fait la cuisine,
Dans les moyens qu'il prend il est toujours captif,
Pour lui tout obéit comme un cheval rétif.

En voilà assez, je pense.

***

On a observé maintes fois que les animaux, ou du moins certains animaux, aimaient non-seulement la musique, mais qu'ils avaient un certain sentiment ou instinct du rhythme. Suétone rapporte que l'empereur Galba, après son retour d'Espagne, donna dans Rome un spectacle où il fit voir des éléphants qui marchaient en cadence sur la corde au son des instruments. L'empereur Domitien fit aussi dresser une troupe d'éléphants pour danser un ballet avec des figures assez difficiles à retenir. Un de ces animaux ayant été battu pour n'avoir pas bien retenu sa leçon, on remarqua que la nuit suivante il la répéta de son propre mouvement au clair de la lune, pour éviter un nouveau châtiment. Bourdelot, dans son *Histoire de la musique*, nous apprend qu'il a vu des rossignols tomber pâmés aux pieds d'une personne douée d'une belle voix, et qu'il allait souvent prendre ce divertissement avec elle dans un bois à sa maison de campagne.

Ce même auteur ajoute encore une phrase qui donnera bien à réfléchir aux virtuoses sur la flûte :

« M. de la Mothe le Vayer rapporte qu'en Guinée il y a des singes qui jouent de la flûte et de la guitare dans la dernière perfection. »

***

Le *Chroniqueur de Francfort* nous donne sur la musique japonaise des détails dont nous lui laissons naturellement la responsabilité.

Au Japon, les musiciens se divisent en quatre classes : la première est formée de musiciens ne jouant que de la musique religieuse, la seconde de musiciens se contentant de la musique profane, la troisième de musiciens aveugles, et la quatrième enfin se compose de femmes faisant de la musique.

Les musiciens religieux et les musiciens profanes forment certaines tribus, se réunissant à des époques déterminées dans le but d'exécuter de la musique religieuse et de la musique profane.

Autrefois, les princes se donnaient le luxe de chapelles privées ; inutile de dire qu'il existe nombre de musiciens jouant, pour de l'argent, chez les particuliers.

Dans les tribus, il y a différents grades, degrés et distinctions. Outre les tambours, etc., il y a des instruments à cordes et des instruments à vent ;

parmi ces derniers il n'en existe pas en cuivre ni des instruments compliqués, à clés, à coulisses et autres accessoires; il n'y a que des instruments purs pour la musique religieuse, et des instruments impurs pour la musique profane.

On distingue douze espèces de modes, un pour chaque mois ; chacun a cinq tons.

Les instruments servant à donner l'accord sont de formes diverses ; il en existe un dans le genre de la flûte de Pan. Les cordes sont faites de soie enduite de cire. Les notes indiquent simplement le numéro de la corde qu'il faut toucher ou, pour les flûtes, le trou qu'il faut boucher. Le nom ou le numéro du ton peuvent également se désigner. Pour les tons intermédiaires, il y a à côté du signe indiquant le ton un second signe qui dit s'il faut appuyer ou céder. Il y a, en outre, des désignations particulières pour la valeur des notes.

La mesure et le rhytme ne sont pas indiqués ; mais il paraît que la mesure à deux temps et la mesure à quatre temps sont de beaucoup les plus fréquentes.

Les notes s'écrivent de haut en bas ; le texte se met sur le côté gauche. Le chant est toujours à l'unisson avec l'instrument principal.

La musique japonaise a, en général, beaucoup d'analogie avec la musique chinoise, qui déchire les oreilles, comme on sait; les Japonais trouvent la musique européenne encore plus affreuse que nous ne trouvons la leur détestable.

Dans les théâtres japonais il n'y a pas de contre-marques, mais quand un spectateur sort avant la fin, on lui imprime le timbre bleu dans le creux de la main, pour qu'il puisse rentrer sans payer de nouveau.

LA QUINTE SUPERFLUE.

Un amateur qui devait faire la partie d'alto dans un concert, étant arrivé un peu tard, et voyant son pupitre occupé par deux autres personnes, s'en allait. En sortant il rencontre un premier violon qui lui demande pourquoi il ne se met pas avec ces Messieurs. — Je m'en vais, répondit-il, ne pouvant être d'aucune utilité, nous serions trois au même pupitre, et vous savez aussi bien que moi que *trois quintes de suite ne sont pas supportables*.

***

Une dame, s'excusant d'être en retard pour son abonnement, commence sa lettre ainsi :

« La maladie qui m'a enlevée subitement de Paris, m'a empêchée de rapporter la musique, etc. »

***

Un monsieur de Sauvat (Ariège), adressant à M. Auber une méthode de musique de son invention, s'exprime ainsi :

« Monsieur,

« Si vous n'aimez pas le progrès, jetez au feu sans la feuilleter, la méthode qu'accompagne ma lettre ; si, au contraire, une dynamique accélérée, surtout dans votre art, vous met en extase, daignez la parcourir, cette méthode, etc. »

LISTE DES CHEFS D'ORCHESTRE A L'OPÉRA DE PARIS.

1671, Cambert ; 1672, Lalouette ; 1677, Colasse ; 1687, Marais ; 1703, Rebel ; 1710, Lacoste ; 1714, Mouret ; 1733, Rebel et Francœur, en partage ; 1744, Niel ; 1749, Chéron ; 1750, La Garde ; 1751, Dauvergne ; 1755, Aubert ; 1759, Berton ; 1767, Louis Francœur ; 1776, Rey ; 1810, Persuis ; 1815, Kreutzer ; 1824, Habeneck et Valentino, en partage ; 1831, Habeneck seul ; 1847, Girard ; 1860, Dietsch ; 1863, Georges Hainl, 1873, Deldevez.

Ainsi, en 202 ans, 25 chefs d'orchestre se sont succédé à l'Académie de musique.

CHAPITRE IX

LETTRES (1)

Chargé, il y a quelques années, de mettre en ordre la correspondance du compositeur et éditeur *Ignace Pleyel*, j'ai trouvé quelques lettres de compositeurs célèbres, lettres inédites et méritant d'être connues, soit comme compléments biographiques, soit comme simples notices sur les relations des compositeurs et des éditeurs au commencement de ce siècle.

Le classement n'a pu être fait rigoureusement selon les dates, beaucoup de ces lettres ne portant pas de millésime, à commencer par celles de *Méhul*. J'omets une demi-douzaine de billets par les-

(1) L'usage d'écrire des lettres doit être aussi ancien que l'écriture ; quant à celle-ci, les plus savants archéologues n'ont pas encore pu nous fournir une date exacte pour son invention.

Les Grecs et les Romains mettaient leur nom au haut de la lettre, puis celui de la personne à laquelle ils écrivaient ; après cela on se souhaitait *joie*, *prospérité*, *santé* : oublier cette formule était une insulte. Ces lettres se terminaient par *vale* (portez-vous bien), sans autre compliment.

quels cet illustre maître recommande à Ignace Pleyel de jeunes compositeurs à l'entrée de leur carrière, et, chose plus rare encore de nos jours, nous voyons Méhul s'employer comme intermédiaire pour arranger les affaires de ses confrères et rivaux.

« Mon cher Pleyel,

« C'est aujourd'hui la fête de *Martin*, et je veux lui faire le cadeau de l'*Irato* et de la *Folie*. Fais-moi le plaisir de remettre ces deux ouvrages à mon commissionnaire et d'en choisir deux beaux exemplaires.

« MÉHUL. »

Au citoyen Pleyel.

« J'ai parlé à Boïeldieu ; il m'a paru fort content de tes offres. Ainsi, après le succès de son ouvrage, tu pourras le voir.

« Voici le deuxième acte d'*Adrien*. Partout où le mot *bon* se trouve sur des choses rayées, elle doivent être regardées comme bonnes.

« Adieu, je t'aime de tout mon cœur, et je suis pour la vie ton ami.

« MÉHUL. »

AUTRE.

« Ce mercredi 12 août.

« Mon cher Pleyel, tu me ferais un grand plaisir si, dans les premiers jours du mois prochain, tu pouvais me donner les deux cents francs que tu me dois sur les intérêts de l'année dernière et de celle-ci. Je serais aussi fort aise que nous puissions terminer un vieux compte de dix ans,

qui est relatif à un ouvrage que j'ai mis en dépôt chez toi, et un autre compte relatif aux airs de chant et aux airs de danse de mon opéra d'*Adrien*. Je n'ai rien reçu de ces deux objets, parce que tu sais bien que je m'occupe peu de mes intérêts, et que tu as dû oublier une chose que j'oublierais moi-même; mais, en ce moment, je suis obligé de ramasser tout ce qu'on peut me devoir pour faire face à quelques dépenses que j'ai été contraint de faire pour agrandir mon jardin et réparer ma petite maison de Pantin. Invite ton fils, mon cher Pleyel, à songer à mes demandes et à se rendre compte des deux vieilles affaires que j'ai besoin de terminer d'ici à la fin d'octobre.

« Tout à toi,

« MÉHUL. »

Un petit billet du même :

« Mon cher Pleyel, fais-moi le plaisir de ne point oublier que tu m'as promis de chercher dans tes papiers des *airs écossais* dont j'ai grand besoin.

« Ton ami,

« MÉHUL. »

L'opéra d'*Adrien* a été donné en 1799. Ce n'est donc pas s'écarter beaucoup de l'ordre chronologique, que placer ici une lettre de *Joseph Haydn*, datée de Vienne, 4 mai 1801. L'adresse est ainsi conçue :

Monsieur Pleyel, compositeur très-célèbre, à Paris.

« Très-cher Pleyel,

« Je voudrais bien savoir quand paraîtra ta belle édition de mes *quatuors*, et si tu as, oui ou non, reçu par Artaria

l'exemplaire de ma *Création*, ainsi que mon portrait; si l'on peut vraiment avoir chez vous *la Création*, aussi bien la partition que l'édition pour piano. Dis-moi en même temps si on l'a bien accueillie, et s'il est digne de foi que les membres de l'orchestre réuni ont exprimé le désir de m'offrir une médaille d'or. Sur tout cela, je te prie de me renseigner le plus vite possible, parce qu'ici, à Vienne, on le tient pour une fanfaronnade.

« La semaine passée, on a joué trois fois mon nouvel ouvrage *les Quatre Saisons* devant notre haute noblesse, avec un succès sans partage; dans quelques jours on le donnera, soit au théâtre, soit dans la grande salle de la Redoute, à mon profit. Pour changer un peu, nous aimons mieux exécuter *les Saisons* que *la Création*. Cela a déjà été traduit en français et en anglais, d'après Tompson (*sic*), par notre grand baron de Swieten. Tout réclame une prochaine publication; mais cela paraîtra un peu plus tard, parce que je veux faire imprimer *a parte* les paroles anglaises et françaises, afin qu'on puisse l'exécuter plus aisément.

« Je te renouvelle mes souhaits, et je me rappelle au souvenir de ta femme, très-cher Pleyel.

« Ton bien sincère ami,

« Joseph Haydn.

« *P.-S.* — Il y a déjà un an que j'ai perdu ma pauvre femme. »

***

Voici maintenant *Clementi*, dont les compositions sont si estimées encore dans l'école du piano. Clementi fut un des plus remarquables exécutants de son temps, et, selon M. Fétis, le chef de la meilleure école de doigter et de mécanisme. Clementi

était alors éditeur de musique à Londres ; sa correspondance avec Ignace Pleyel est presque toute en anglais, langue que Clementi possédait parfaitement, quoique né à Rome. La lettre suivante est en français et entièrement de la main de Clementi.

A Monsieur Pleyel.

« Londres, le 29 juin 1802.

« Mon cher ami,

« Mes affaires dans ce pays me retiennent encore quelque temps, et, pour dire la vérité, je ne sais *quand* je pourrai partir pour la France. Je suis très-sensible à votre politesse et honnêteté en m'offrant un lit dans votre maison ; mais je vous prie de ne plus le garder pour moi, n'étant pas sûr du tout de mon voyage. Cependant, recevez-en tous mes remerciements. Mon intention, en venant à Paris, était de traiter pour les manuscrits de *votre* composition ; mais, comme je ne puis (à présent) faire ce voyage, je vous prie de m'écrire le plus tôt possible vos conditions, pour pouvoir faire mes arrangements en conséquence.

« Je voudrais posséder un livre de *trois sonates pour le piano*, et si vous vouliez composer six sonates pour le piano avec des airs écossais pour adagios, andantes ou rondeaux, vous me feriez grand plaisir, en vous priant de me dire le prix, soit en argent, soit en instruments. Enfin, j'espère que vous me donnerez la préférence pour Londres, pour tout ce que vous composerez. Je vous prie instamment de me donner réponse le plus tôt possible, et je serai toujours

« Votre *grand* admirateur et ami et serviteur,

« Muzio Clementi. »

*
* *

La coutume de faire signer par les auteurs les exemplaires de leurs œuvres mises en vente est ancienne; nous la trouvons dès le commencement du XVIII[e] siècle; les partitions de *Monteclair*, *Destouches*, *Blamont*, etc., portent la signature de ces auteurs. Cela pouvait se faire à une époque où la vente des partitions était assez limitée. Nous retrouvons encore cette coutume en 1808, et pour des *romances!* Voyez plutôt :

« Vous m'aviez promis, Pleyel, qu'il ne se vendrait pas d'exemplaires de ma musique *sans ma signature;* je vois avec beaucoup de peine que vous n'avez pas tenu votre promesse. Donnez-moi donc un jour, une heure, pour que nous terminions nos arrangements.

« Je vous salue.

« Fabry GARAT.

« Paris, le 17 mai 1808. »

Ce Fabry Garat, compositeur et professeur de chant, était frère du célèbre chanteur qui eut pour élèves M[me] Branchu, MM. Nourrit, Ponchard et Levasseur.

La lettre suivante est de Dalayrac :

« Mon cher Pleyel, vous m'avez écrit ce matin que votre intention était de ne pas passer le prix de deux mille francs pour la partition de *Lina* et que vous me laissiez la liberté d'en disposer si je ne vous la laissais pas à ce prix-là.

« Mon désir de traiter avec vous et de vous donner la préférence m'a engagé à vous récrire et à suspendre ma décision jusqu'à une nouvelle réponse de vous.

« Maintenant que votre silence semble me dire que vous vous en tenez aux termes de votre lettre, et que je reçois des propositions de beaucoup au-dessus de celles que je vous avais faites, c'est-à-dire de la somme de *cent louis*, j'userai de la liberté que vous m'avez donnée, et je vous prie de croire que mes sentiments d'estime et d'amitié pour vous seront toujours les mêmes.

« Je vous salue.

« DALAYRAC.

« Le 8, au matin.

« *P.-S.* — Voilà deux heures que j'attends; je renvoie chez vous, et si vous y êtes et que je reçoive par le porteur une autre réponse, je m'en tiendrai toujours au prix que je vous ai proposé ce matin. »

Je joins à cela une lettre de M^me^ Dalayrac; l'orthographe en était un tant soit peu fantastique, je me suis permis de la rectifier sans toucher au style. Cette lettre est adressée à M^me^ Ignace Pleyel.

« Madame,

« Je vous envoie le billet que vous avez demandé hier; je l'ai mis de première galerie pour que vous puissiez vous placer plus facilement. A la fin de la répétition d'hier, Dalayrac s'est mis en colère avec justice. Les auteurs de l'ancien Feydeau ont trouvé à propos de ne pas donner de billets, c'est-à-dire au lieu de deux cents qu'ils donnent aux autres auteurs, ils en ont offert vingt à Dalayrac. Dans tous les siècles, les hommes modestes ont toujours été victimes des autres.

« J'ai l'honneur d'être, madame, votre très-humble servante,

« DALAYRAC. »

*
* *

Parmi les nombreuses lettres adressées à Pleyel par *Steibelt*, il n'en est guère où le compositeur ne demande de l'argent. Ces lettres sont de véritables parterres de ronces, semés de pâtés et de fautes d'orthographe, le tout agréablement cimenté par un style à l'avenant. Steibelt avait traduit *la Création* de Haydn, traduction qui fut mise en vers par M. de Ségur. L'exécution de cette œuvre eut lieu à l'Opéra le 3 nivôse an IX, et c'est en s'y rendant que Napoléon Ier faillit être victime de la *machine infernale*.

Les œuvres de Steibelt dénotent certainement du talent, quoique le désordre de sa vie s'y fasse sentir sous forme d'inégalités, de diffusion, de manque de suite. Steibelt avait surtout la mauvaise habitude de revendre à différents éditeurs, quelquefois aux mêmes, des ouvrages qu'ils lui avaient déjà achetés et payés, mais qu'il travestissait un peu par quelques changements. Voici donc une de ses lettres, à laquelle ressemblent à peu de chose près toutes les autres :

A Monsieur Pleyel.

« Mon ami, je te demande pardon de t'incommoder si souvent, mais cet la dernière foix et je te demanderai plus j'usque je me suis acquitter. — Il me manque encor 2 louis pour achete du vin. — Comme j'ai une bonne occasion d'en achete chez M. Herold qui est a Sevre chez M. Erard,

je ne vouderai pas manquer ; je compte touché de l'argent hier chez un de mes Ecolié mes elle ne m'a pas payé. — Je te demandere bien 3 louis, mais je crains d'etre indispret. — Mais comme je te portere la sonate surement samedi, cela fera que tu me devera que 36 livres. — Je pars pour Sève et reviens samedi. — Aiye l'autre sonate pret.

« Tout à toi,

« Steibelt.

« *N. B.* — Envoie moi l'argent comme hier. »

*
* *

« Hambourg, le 2 février 1802.

« Mon cher Pleyel,

« Madame de Lannoy, dont tu avais fait connaissance pendant ton séjour à Hambourg, voudrait faire imprimer un concerto de sa composition. Lorsque tu auras regardé la partition, tu verras qu'il est fort brillant et pas difficile, de sorte qu'il pourra avoir un assez joli débit ; de sorte que tu ne risques rien à le faire graver chez toi, et, outre cela, tu m'obligeras infiniment.

« Comment es-tu content de Himmel ? Je vois par la *Gazette* qu'il fait très-bien ses affaires à Paris. Je pars pour Londres sous peu de temps, pour y faire entendre un nouveau concerto, et vers la fin de juin je viendrai certainement à Paris ; ainsi prépare une bonne provision de vin de Bourgogne, que tu me dois encore, et qu'enfin je boirai chez toi.

« Mille amitiés à ta femme et ta petite famille,

« Ton ami,

« Dussek. »

Les billets de Dussek sont très-humoristiques, généralement bien écrits et amusants. En voici deux :

« Vendredi, ce 12 août 1808.

« Cher Camille, je n'ai le temps que de vous dire un mot, c'est de vous prier de m'envoyer sur-le-champ une livre de tabac (du même que le précédent) et un exemplaire de mon *Élégie*. Mettez tous les deux dans le même paquet, à mon adresse, et envoyez-le à la grande poste pour être remis au grand courrier de Blois.

« Votre sincère ami,

« Dussek. »

AUTRE.

A Monsieur Camille Pleyel (1).

« Mon cher, je vous envoie ci-inclus 15 louis; c'est tout ce que je possède dans ce moment. Tâchez d'arranger cela tout de suite, car cette femme est une diablesse incarnée.

« Votre ami,

« Dussek. »

*
* *

A Monsieur Pleyel.

« Leipzig, 4 juin 1806.

« *P.-S.* Je viens d'acheter une toute charmante œuvre de J. Haydn, qu'il a composée à sa plus brillante époque (y compris les symphonies composées pour Salomon).

(1) Fils du compositeur Ignace Pleyel, et chef de l'importante fabrique de pianos qui porte encore son nom; mort en 1855.

« Ce sont *des pièces de chant italiennes*, ce qu'il a écrit de mieux pour le chant : des airs, des duos, des trios, etc., ensemble 11 pièces. Elles font partie d'un opéra, mais que Haydn, pour des raisons particulières, n'a jamais fait paraître; il tenait à ce qu'elles le fussent après sa mort, car il les estimait tout particulièrement. Vous devez connaître des morceaux de ses opéras antérieurs, mais on ne peut les comparer à ceux-ci.

« Voulez-vous la copropriété de cela pour la France (je suis convaincu que ce sont des choses à succès)? et je vous laisserai cela contre 8 exemplaires de la collection des quatuors d'Haydn; je l'ai payé fort cher.

« HÄRTEL. »

(Maison Breitkopf et Härtel.)

Au temps où Ignace Pleyel faisait le commerce de la musique, on ne se contentait pas, comme aujourd'hui, d'envoyer aux correspondants de la province le titre des *nouveautés* ou ces nouveautés elles-mêmes, consistant en mélodies et en morceaux de piano; les éditeurs faisaient parfois des voyages dans l'intérêt de leurs éditions, surtout quand il s'agissait de partitions d'opéras, de concertos, de sonates ou de quatuors. Nous plaçons ici un bout de lettre de Charles Mansui. C'était au moment où Ignace Pleyel fondait sa fabrique de pianos, et Mansui recommande à une dame Petitot de Nantes:

« M. Camille Pleyel, fils du célèbre auteur de ce nom, jeune homme de mes amis, parfaitement élevé, possédant un très-beau talent sur le piano. Il ne professe d'aucune façon la musique; le but de son voyage est d'étendre les relations commerciales de M. Pleyel, son père, qui est main-

tenant à la tête de la première fabrique de France pour les pianos, » etc.

Il signe ainsi :

« C. Mansui,

« Empereur des pianistes, roi des organistes, protecteur des guitarristes et médiateur des harpistes. »

***

Les deux lettres de *Beethoven* que je vais citer sont écrites en allemand ; la première traite uniquement d'affaires et n'est que signée de Beethoven ; la seconde est entièrement de sa main. En lisant ces deux pages d'un homme illustre, on se convainc sans peine que le génie n'est pas aussi au-dessus des choses terrestres qu'on veut bien le dire, et que Beethoven savait traiter les affaires avec une clarté, une précision dignes d'un commerçant consommé. La seconde lettre est remarquable par une petite boutade contre les Français, et quoique Beethoven ait fait sa *Symphonie héroïque* à l'intention de Napoléon Ier (avant qu'il fût empereur), ses sentiments patriotiques se sont fait jour aussi bien dans sa *Symphonie militaire de la victoire de Wellington* (*Victoria*) que dans cette lettre intime :

« Vienne, le 26 octobre 1807.

« J'ai l'intention de confier à la fois le dépôt des six œuvres ci-dessous à une maison de Paris, à une maison de Londres et à une maison de Vienne, à la condition que

dans chacune de ces trois villes elles paraîtront ensemble à un jour déterminé. De cette façon je crois satisfaire mon intérêt en faisant connaître rapidement mes ouvrages, et, sous le rapport de l'argent, je crois concilier mon propre intérêt et celui des différentes maisons de dépôt.

« Les œuvres sont :

1° *Une symphonie.*
2° *Une ouverture*, écrite pour la tragédie de *Coriolan* de Collin.
3° *Un concerto de violon.*
4° *Trois quatuors.*
5° *Un concerto pour piano.*
6° *Le concerto pour violon*, arrangé pour le piano avec des notes additionnelles.

« Je vous propose le dépôt de ces œuvres à Paris; et, pour éviter de traîner la chose en longueur par des correspondances, je vous l'offre tout de suite au prix modéré de 1,200 florins d'Augsbourg contre la réception des six œuvres, et votre correspondant aurait à s'occuper de l'expédition. — Je vous prie donc de me donner une prompte réponse, afin que, ces œuvres étant toutes prêtes, on puisse les remettre sans retard à votre correspondant.

« Quant au jour où vous devrez les faire paraître, je crois pouvoir vous fixer, pour les trois ouvrages de la première colonne, le 1er septembre, et pour ceux de la seconde colonne, le 1er octobre de la présente année.

« *Signé :* Ludwig Van Beethoven. »

SECONDE LETTRE.

« Mon cher et honoré Pleyel,

« Que devenez-vous, vous et votre famille ? J'ai souvent eu déjà le désir d'aller vous voir; jusqu'ici cela n'a pas été possible : la guerre en a été cause en partie. S'il faut que

cela continue à être un obstacle, ou si cela doit durer *longtemps*..... on pourra bien ne jamais voir Paris..... mon cher Camillus; c'était le nom, si je ne me trompe, de ce Romain qui a chassé de Rome les barbares gaulois; à ce prix, je voudrais bien m'appeler ainsi pour les chasser de partout où ils ne sont pas à leur place. — Que faites-vous de votre talent, cher Camille? J'espère que vous ne le gardez pas pour vous seul; je pense que vous en faites quelque chose de plus. *Je vous embrasse de cœur tous les deux, le père et le fils*, et j'espère qu'en plus des choses commerciales que vous avez à m'écrire, vous me direz beaucoup de choses sur vous et votre famille.

« Adieu, et n'oubliez pas votre véritable ami.

« BEETHOVEN. »

Ces deux lettres sont de la même date : l'une occupant le premier feuillet, l'autre le second.

*
* *

En 1808, Maelzl était venu à Paris soumettre à la curiosité publique son automate le *Joueur de trompette*. La lettre qui suit, adressée à Ignace Pleyel, est écrite en allemand :

« Strasbourg, 27 décembre, 1808.

« Mon cher ami,

« Je me hâte de vous envoyer d'ici mes excuses sur mon départ précipité de Paris, sans avoir pu vous faire mes adieux, comme je le souhaitais, à cause de mes occupations.

« Je viens donc vous remercier, par écrit, pour le bienveillant accueil que vous m'avez accordé et, une fois à

Vienne, j'espère avoir l'occasion de vous prouver combien votre amitié est vivante dans mon souvenir.

« Mon *Joueur de trompette* a causé ici un plaisir universel ; ce succès m'a flatté, je vous en dois une partie, d'après l'affection qu'on a ici pour vos œuvres : car à peine avait-on annoncé une *Marche* de vous, que déjà les applaudissements partaient avant que mon joueur de trompette eût embouché son instrument. Votre musique a fait passer mon automate pour un artiste, et c'est à elle qu'il doit ses progrès. Je dois sans doute encore à votre fils le transport du piano, si on ne le lui a pas payé, comme j'en avais donné l'ordre.

« Dites-moi ce que je vous dois quand vous m'enverrez la lettre pour le prince Esterhazy, et adressez-moi-la chez MM. Bethmann frères, à Francfort-sur-le-Mein, où je me rendrai dès demain.

« Mes compliments respectueux à votre chère femme.

« Dès mon arrivée à Vienne, je vous expédierai les capsules et le cuir.

« Votre reconnaissant ami,

« Jean Maelzl. »

*
* *

Je passe à un compositeur dont la gloire a soulevé des contestations jusque dans ces derniers temps : il n'y a que des Français moitié Prussiens capables de vouloir enlever à *Rouget de Lisle* sa *Marseillaise*. Heureusement que cette paternité est établie sans réplique et recevra une nouvelle et intéressante confirmation par le travail que Georges Kastner avait terminé quand la mort interrompit sa studieuse carrière, mais qui sera mis au jour par les soins de madame Kastner.

Rouget de Lisle a publié en 1796 un volume intitulé : *Essais en vers et en prose*. Ce petit in-8° est devenu une rareté bibliographique. Peu de temps après la prise de la Bastille, il écrivit à Besançon un chant patriotique sur un air connu. Cette poésie, augmentée de deux strophes, fut chantée par les Strasbourgeois sur une nouvelle mélodie composée et orchestrée par Ignace Pleyel le jour de l'acceptation de la Constitution, le 25 septembre 1791, avec le titre *Hymne à la liberté*.

Rouget de Lisle a encore écrit trois livrets d'opéras : *Almanzor et Féline*, en 3 actes ; *l'Aurore d'un beau jour, ou Henri de Navarre*, en 2 actes ; enfin *Bayard en Bresse*, comédie en 4 actes, musique de *Champein*. Cette pièce, jouée une seule fois le 21 février 1791, renferme quelques airs de Rouget de Lisle. Les deux précédentes n'ont pas été représentées, et se trouvent dans la collection d'autographes de M. Pochet-Deroche.

La publication musicale la plus importante de Rouget de Lisle est un recueil in-folio de 48 *chants français*, paroles de différents auteurs, musique de Rouget de Lisle. (Paris, Maurice Schlesinger.) Ce volume, qui n'est pas facile à rencontrer, renferme de bonnes choses ; les morceaux patriotiques, surtout, me paraissent les mieux réussis. A côté de *la Marseillaise*, *le Chant chevaleresque d'Emma et Eginard*, ainsi que *le Vengeur*, ne font pas disparate. C'est dans *le Vengeur* que se trouve le refrain :

Mourons pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!

refrain pillé pour le chant des *Girondins* en 1848; avec cette différence que la musique de Rouget de Lisle sur ces deux vers est une phrase noble et inspirée.

Je ne crois pas que l'auteur de ces 48 *chants français* (1) en ait fait les accompagnements. Rouget de Lisle jouait du violon, bien ou mal, je l'ignore; ses relations assez intimes avec plusieurs compositeurs célèbres de son temps devaient au reste lui faciliter les moyens d'avoir des accompagnements de piano pour les chants qu'il composait. Vous verrez par le billet suivant qu'Ignace Pleyel était très-lié avec l'auteur de *la Marseillaise*.

Voici ce billet :

« Vendredi, 6 mai.

« Depuis que tu m'as promis un autre violon, mon cher ami, je ne rêve plus que duos : on devient bête à la campagne, et j'y aurai moins de peine qu'un autre.

« Si tu ne m'as pas oublié, fais-moi le plaisir de remettre au porteur l'instrument que tu me destines. S'il n'est pas prêt, dis à mon homme quand il pourra l'aller prendre. Sois sûr que j'en aurai le plus grand soin.

« Adieu. J'ai quelque espérance de te placer un piano à tambourin.

« J.-R. DE LISLE.

« Aux Thermes, barrière du Roule, n° 233. »

(1) Il y a même une autre édition qui renferme 50 *chants français*.

Il y a en note : *Remis un archet et un violon.*

Pour compléter ce petit entrefilet sur Rouget de Lisle, j'ajouterai cette lettre de Béranger, également trouvée en autographe dans les papiers d'Ignace Pleyel :

Monsieur, Monsieur Rouget de Lisle,
rue Saint-Honoré.

« J'ai l'honneur de présenter mes salutations respectueuses à monsieur Delille, et m'empresse de répondre à sa lettre obligeante.

« Le titre de ma chanson est : *la Sainte-Alliance.* Si monsieur Delille a pris cette chanson dans le *Journal général,* il lui manque un couplet, sans lequel il ne me serait pas agréable de la voir reproduire ; le voici :

« Après : « *Aucun épi n'est pur de sang humain.* »

4e COUPLET.

« Des potentats, dans vos cités en flammes,
« Osent, du bout de leur sceptre insolent,
« Marquer, compter et recompter les âmes
« Que leur adjuge un triomphe sanglant.
« Faibles troupeaux, vous passez sans défense
« D'un joug pesant sous un joug inhumain.
« Peuples, etc. »

« Ce couplet se trouve dans l'imprimé que M. le duc de La Rochefoucauld a fait faire et distribuer, et la chanson paraîtra ainsi dans *la Minerve,* sous les auspices de ce duc. Par conséquent, aucune considération de crainte ne peut en empêcher la publication en musique.

« Je remercie monsieur Delille de la bonté qu'il a eue de m'envoyer la jolie idylle, et je l'en aurais remercié plus tôt

si je n'avais eu l'espoir de le rencontrer pour lui témoigner tout le plaisir qu'elle m'a fait.

« Son très-dévoué serviteur,

« Béranger. »

Rouget de Lisle n'a eu garde d'oublier le couplet en question ; il se trouve dans le recueil cité plus haut. Du reste, sept ou huit poésies de Béranger y sont mises en musique.

***

Sans aucune modulation intermédiaire, nous passons de *Béranger* à *Reicha*.

« Paris, le 24 juin 1813.

« Mon cher Pleyel,

« Vous rendrez un double service, et à moi et à la musique, en cherchant des souscripteurs pour mon *Traité de Mélodie*, lequel je me verrais forcé de garder dans mon portefeuille sans cela. Le texte de cet ouvrage contiendra à peu près 300 pages in-4° et 80 planches de musique.

« J'ose avancer que c'est peut-être l'ouvrage le plus instructif qui ait paru en musique ; il a encore cet avantage que tout le monde est en état de le comprendre, pourvu qu'on sache ce que c'est que les gammes musicales.

« 3 francs par exemplaire et le treizième gratis, c'est ce que je puis accorder à ceux qui veulent bien me chercher des souscripteurs. Si par hasard vous n'avez pas le temps suffisant dans votre tournée pour cela, ayez l'amitié d'en faire la proposition aux différents libraires et marchands de musique des villes par lesquelles vous passerez ; ce ne sera pas seulement pour moi un service, mais c'est en même temps encourager une branche de notre art (et la

plus importante) qui, jusqu'à nos jours, a demeuré si négligée. Je vous embrasse de cœur et reste à toute épreuve votre véritable ami.

« Reicha. »

« *P.-S.* — La liste des souscripteurs sera fermée vers la fin du mois de septembre. Si vous jugez à propos d'avoir beaucoup d'exemplaires du prospectus, il vaudrait peut-être mieux d'en faire imprimer à Bordeaux que de les envoyer de Paris?

« J'attends une réponse de votre part à cet égard. »

Reicha a-t-il fait des coupures dans son *Traité de mélodie?* Je ne sais; toujours est-il qu'au lieu de 300 pages de texte projetées, il n'y en a que 116, avec 75 planches.

Cette lettre confirme ce que j'ai avancé plus haut sur les voyages en province des éditeurs dans l'intérêt de leurs publications. Aujourd'hui, la musique même se fait, comme tout le reste, à la vapeur, je veux dire d'une manière fiévreuse et souvent trop précipitée; l'auteur d'un opéra n'a plus le temps d'en faire la réduction au piano pour l'éditeur : c'est l'accompagnateur du théâtre qui est généralement chargé de ce soin. La lettre suivante nous montre l'illustre maître Chérubini ne dédaignant pas de faire lui-même son arrangement de piano :

« Voici, mon cher Pleyel, l'ouverture d'*Épicure* arrangée. J'ai fait de mon mieux, surtout au commencement, où elle n'était pas facile à arranger. J'ai tâché qu'elle soit facile d'exécution, afin qu'elle puisse être jouée par tous les pianistes, de quelque force qu'ils soient.

« Si le duo était gravé, je désirerais en avoir quelques

exemplaires ; je te prie de me faire cadeau d'une ou deux romances.

« Fais-moi, je te prie, donner des nouvelles de ta santé ; la mienne est encore faible. Cela a été cause que je ne t'ai envoyé l'ouverture plus tôt, attendu que ces jours passés je n'ai pas pu travailler, ayant été souffrant.

« Adieu ; mes civilités respectueuses à madame Pleyel.

« Tout à toi, avec l'estime et la considération qui te sont dues.

« Chérubini (1). »

*
* *

La lettre qui suit est de Berlioz, qui avait alors seize ou dix-sept ans :

« La Côte-Saint-André (Isère), 6 avril 1819.

« Monsieur,

« Ayant le projet de faire graver plusieurs œuvres de musique de ma composition, je me suis adressé à vous, espérant que vous pourriez remplir mon but. Je désirerais que vous prissiez à votre compte l'édition d'un *pot-pourri* concertant, composé de morceaux choisis, et concertant pour flûte, cor, deux violons, alto et basse. Voyez si vous pouvez le faire, et combien d'exemplaires vous me donnerez. Répondez-moi au plus tôt, je vous prie, si cela peut vous convenir, combien de temps il vous faudra pour le graver, et s'il est nécessaire d'affranchir le paquet.

« J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération, votre obéissant serviteur.

« Berlioz. »

Entre deux lettres de Berlioz, il est tout naturel de placer une lettre de Spontini au roi Louis XVIII ;

(1) Quoique Italien, Chérubini met un accent sur l'*e* dans sa signature.

Berlioz a eu toute sa vie une haute estime pour Spontini ; elle n'était certes pas mal placée.

« Sire,

« Un étranger (qui ne l'est plus) et qui a tâché par ses travaux, que la France l'adoptât, consacrant à ce pays, depuis quinze ans, le tribut de ses faibles talents, établi et lié par les nœuds du mariage avec une famille française, dépose aux pieds de Votre majesté le plus ardent et le plus cher de ses vœux.

« Jeune encore, j'ai composé, non sans quelque gloire, vingt-quatre opéras, dont quinze exécutés sur tous les premiers théâtres d'Italie et neuf sur ceux de France.

» L'Institut de France a déclaré, par trois décisions consécutives, que mon opéra de *la Vestale* était digne du grand prix décennal que le gouvernement avait promis à la meilleure des compositions dramatiques musicales, jouées dans l'espace de dix années, sur le théâtre de l'Académie royale.

« J'ai dirigé pendant deux ans, à Paris, l'opéra bouffon italien, et j'y ai fondé l'*opéra seria*.

« La France, sous le règne de Votre Majesté, va voir tous les arts refleurir, avec la félicité publique; que je serais heureux, Sire, si Votre Majesté daignait m'accorder la place de *directeur de sa musique particulière* (*pour les concerts*) *et de l'opéra seria buffa italien*.

« Cette place a toujours été remplie par un compositeur italien, et sous les règnes de *Louis XV* et de *Louis XVI*, vos augustes prédécesseurs, cinq maîtres de chapelle étaient employés pour le service de la chapelle et de la chambre.

« Si l'*opéra seria et buffa italien* étaient supprimé en France, j'oserais mettre à vos pieds, Sire, mes humbles supplications pour obtenir de Votre Majesté la surintendance de la musique de l'Académie royale, me trouvant le

seul compositeur à Paris privé d'une place et d'une existence assurée.

« Je passerai le reste de ma vie, Sire, à bénir votre heureux retour et vos bienfaits, à m'efforcer de m'en rendre digne, et je crois sentir s'élever et s'accroître mon faible génie, par la seule pensée de pouvoir en consacrer les efforts, avec mon éternelle reconnaissance, au chef tant chéri et si longtemps désiré de l'auguste maison des Bourbon.

« Je suis avec un profond respect,

« Sire,

« De Votre Majesté,

« Le tout dévoué sujet,

« SPONTINI.

« Rue du Mail, n° 13. »

Cette lettre, quoique non datée, est de 1814. *La Vestale* avait été représentée pour la première fois en 1807, et malgré le succès de cet opéra, la lettre qu'on vient de lire ne fit obtenir à son auteur aucune des places qu'il demandait à Louis XVIII. *Lesueur*, directeur de la *chapelle impériale*, dirigea la *chapelle royale*, conjointement avec *Martini*.

Paër également passa de la direction des spectacles et des concerts de la cour impériale à celle du roi.

Le roi de Prusse s'attacha Spontini en 1819 comme *directeur général de la musique à la cour*.

Lettre de Berlioz à son fils.

« Mon cher Louis,

« Ta mère va un peu mieux, mais elle est toujours obligée de garder le lit et de ne pas parler. La moindre émo-

tion, en outre, lui serait fatale. Ainsi, ne lui écris pas de lettre comme la dernière que tu m'as adressée. Rien n'est plus désolant que de te voir toi-même à l'inaction et à la tristesse ; tu arriveras à dix-huit ans sans pouvoir entrer dans une carrière quelconque ; je n'ai point de fortune, tu n'auras point d'état, de quoi vivrons-nous ?

Tu me parles toujours d'être marin (1) ; tu as donc bien envie de me quitter !... car une fois sur mer, Dieu sait quand je te reverrais. Si j'étais libre et entièrement indépendant, je partirais avec toi et nous irions tenter la fortune aux Indes ou ailleurs ; mais pour voyager il faut déjà une certaine aisance, et le peu que j'ai m'oblige à rester en France. D'ailleurs ma carrière de compositeur me fixe en Europe, et il faudrait y renoncer entièrement si je quittais l'ancien monde pour le nouveau. Je te parle là comme à un grand garçon. Tu réfléchiras et tu comprendras. En somme quoiqu'il arrive, je serai toujours ton meilleur ami et le *seul* entièrement dévoué et plein d'une affection inaltérable pour toi. Je sais que tu m'aimes et cela me consolera de tout. Cependant ce sera bien triste si tu restes à *vingt ans* un garçon inutile à toi-même et à la société.

« Je t'envoie des enveloppes pour écrire à tes tantes. Ma sœur Nanci me parle de toi, je t'envoie sa lettre. Il n'y a pas besoin de cire noire ; comment veux-tu que je l'envoie? On ne met pas des bâtons de cire à la poste.

« Parle-moi encore de tes dents, les a-t-on soigneusement nettoyées ?...

« Adieu, cher enfant, je t'embrasse de toute mon âme.

« H. Berlioz.

« Samedi 25. »

Point de date. Le fils de Berlioz était alors au lycée national de Rouen.

(1) Le fils de Berlioz a embrassé en effet la carrière de la marine; il est mort avant son père.

*
* *

Voici maintenant l'élève de Beethoven, Ferdinand Ries, âgé de vingt-cinq ans, et qui débute par rien moins qu'un *sextuor*.

« Londres, 28 décembre 1819.

« Messieurs Pleyel et fils aîné,

« Comme je désire faire graver bientôt : 1° un *Notturno* pour le piano-forte et flûte accompagnant ; 2° un *grand Sextuor* pour le piano-forte principal, avec accompagnement de violons, alto, violoncelle et contrebasse, arrangé pour qu'on puisse le jouer aussi sans accompagnement ; 3° une *Introduction et Rondo* pour le piano-forte, sur un air favori de Rossini, je vous les offre, si vous voulez en avoir les droits de propriété pour la France, en les faisant paraître *le même jour qu'ici*. L'honoraire sera de 30 napoléons ou pour 1,500 francs de musique (prix marqué) de votre catalogue, pour les trois.

« Vous m'obligerez, Messieurs, infiniment en me répondant le plus tôt possible, comme les compositions sont toutes prêtes. Et si la *sonate en sol*, avec flûte obligée, a rendu à Paris comme ici, je n'ai pas de doute, la réponse sera comme je désire.

« J'ai l'honneur de rester, Messieurs,

« Votre obéissant serviteur.

« Ferd. Ries. »

J'ajoute un petit billet non daté, quant à l'année :

« Nicolo souhaite le bonjour à M. Camille, et lui envoie trois partitions, le priant de lui en renvoyer trois autres.

« Nicolo a le plus grand soin de ces chefs-d'œuvre, il prie M. Camille d'observer qu'il les lui prête *avec des taches* et qu'il ne peut les rendre autrement.

« MM. Pleyel père et fils sont priés d'agréer l'assurance des sentiments les plus distingués de la part de l'écrivant.

« Ce 29 octobre. »

*
* *

Il est assez étonnant que M. Fétis, qui se consacre à lui-même vingt-cinq colonnes in-8° dans sa dernière édition de la *Biographie des musiciens*, n'ait pas fait celle de son père, qui était pourtant organiste à Mons, professeur de musique et directeur des concerts en cette ville.

M. Fétis dit qu'il acheva son *Traité d'harmonie* en 1816, et le présenta à l'Académie, qui n'en fit point de rapport. Plus loin il dit encore qu'il fit commencer l'impression de ce Traité par M. Eberhardt, en 1819, mais que, par égard pour son professeur Catel, il en arrêta l'impression, déjà avancée de cinq feuillets, qu'il retira, et ne publia son ouvrage qu'en 1844, chez Schlesinger. A quelle époque faudrait-il donc mettre la lettre suivante, que M. Fétis semble avoir oubliée? Elle ne peut être placée qu'entre 1816 et 1819, M. Fétis n'ayant dû se mettre à faire imprimer son Traité à ses propres frais qu'après avoir vainement frappé à la porte des éditeurs.

« Paris, ce 28 novembre.

« Monsieur,

« Je vous prie de me pardonner mes importunités relatives à mon *Traité d'harmonie ;* mais, ayant formé un nouvel

établissement, chose fort dispendieuse, étant peu connu comme professeur, et n'ayant encore en quelque sorte que des espérances, je suis dans la nécessité de tirer parti de mes ouvrages le plus promptement possible, surtout depuis que j'ai toute ma famille près de moi. Tous ces motifs pourront, je l'espère, me servir d'excuses auprès de vous.

«Toutefois, comme il s'agit ici d'un ouvrage important, je sens que vous ne pouvez vous décider légèrement et qu'il vous faut examiner avant de conclure. Ne pourrais-je pas, Monsieur, vous sauver l'ennui d'un long examen ? Il me semble que dans une séance de deux heures au plus je pourrais vous exposer l'ensemble de mon système, qui n'est autre chose que la réduction en un corps de doctrine de la pratique des grands maîtres, et vous développer les nombreuses améliorations que je crois avoir introduites dans le système général. En faisant l'exposé de toutes les parties de mon Traité, il me semble que vous le connaîtriez aussi parfaitement que si vous l'eussiez lu plusieurs fois.

« Si vous adoptiez mon idée et que vous pussiez disposer de deux heures dans la matinée de demain dimanche, j'aurais l'honneur de vous attendre chez moi, où j'ai une planche noire préparée pour les démonstrations musicales. J'aurais l'honneur de vous attendre à l'heure qui vous conviendrait le mieux.

« Comme il serait possible, Monsieur, que le mauvais état des affaires commerciales fût un obstacle à ce que nous pussions terminer ensemble pour cet objet, j'ai l'honneur de vous prévenir qu'il me suffirait de votre bon à trois ou quatre mois, si nous tombons d'accord sur le prix de l'ouvrage. Je saurais où le placer.

« Je ne sais si l'amour-propre m'aveugle, mais il me semble que la publication de mon livre ne serait pas une mauvaise opération pour vous ; je crois que cet ouvrage est destiné à tenir un jour un rang distingué parmi les didactiques.

« Voudriez-vous avoir la complaisance de me donner un mot de réponse sur ma proposition ?

« Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

« Fétis.
« Rue de Buffault, nº 12.»

En tête de cette lettre, Ignace Pleyel a écrit ces mots : « Répondu le 29 novembre, et annoncé que nous ne pouvions pas nous charger du Traité. »

*
* *

Je terminerai ces correspondances par une lettre de Fabre d'Olivet, littérateur et musicien, mort en 1825. L'ouvrage dont il est question dans cette lettre n'a pas été publié à ce que je sache, et comme l'auteur en donne un aperçu assez complet, j'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de citer cette lettre, assez étendue d'ailleurs, pour figurer comme un renseignement complet.

A Messieurs Pleyel et fils aîné.

«Paris, le 13 août 1822.

« Messieurs,

« Quoiqu'il soit très-possible que la lettre que vous m'avez écrite le 11 de ce mois ne soit qu'une honnête défaite, ou que vous ayez d'autres raisons que j'ignore pour n'entreprendre aucune spéculation, je ne laisserai pas que de vous donner quelques nouveaux détails au sujet de l'offre que je vous ai faite, afin de ne conserver aucun regret en supposant que vous n'ayez énoncé qu'un simple prétexte.

« L'ouvrage que j'ai à vous proposer, Messieurs, sort entièrement de l'ordre vulgaire des publications musicales; ce n'est point une œuvre de musique proprement dite, c'est

un ouvrage considérable, littéraire et musical, plein d'érudition et de recherches savantes, dans lequel la *musique* est considérée en théorie et en pratique, comme science et comme art. On y remonte jusqu'à ses principes constitutifs ignorés jusqu'ici, et on les démontre avec évidence et rigueur. On examine les systèmes musicaux de tous les peuples de la terre ; on les compare, on en dévoile l'origine commune ; on recherche pourquoi la musique, qui a exercé une si grande influence sur les nations antiques, a perdu cette influence sur les nations modernes. On dit à cet égard des choses aussi extraordinaires qu'intéressantes.

« Après avoir vu ce que la musique a été, on voit ce qu'elle est et ce qu'elle pourrait être. On s'arrête sur les principes de l'art que l'on suit pas à pas depuis la simple existence de la gamme, dont on dévoile pour la première fois la cause cachée et nécessaire, jusqu'aux combinaisons les plus compliquées de l'harmonie, qu'on explique et dont on montre les raisons. Enfin on donne un échantillon de la musique originelle de tous les peuples, tant anciens que modernes, en les soumettant aux règles mélodiques et harmoniques ci-devant posées. Ainsi se termine cet immense travail. L'ouvrage entier se compose de deux volumes in-4°. Il doit être publié conjointement par un libraire réuni à un éditeur, afin d'en assurer le succès. Je croyais que vous pourriez être cet éditeur, et j'aurais été flatté de voir une seconde fois le nom de Pleyel figurer à côté du mien L'époque de la publication n'importe pas. J'attendrai volontiers au mois de janvier et même plus tard si vous me donnez votre parole. Il faut d'ailleurs émettre un prospectus, à l'effet d'obtenir des souscripteurs, tant dans la ligne littéraire que musicale.

« Voilà, Messieurs, ce que j'ai cru devoir vous dire ; je ne ferai aucune démarche nouvelle d'ici à huit jours.

« J'ai l'honneur d'être avec une sincère considération,

« Votre dévoué serviteur,

« Fabre d'Olivet. »

*
* *

M. Auber, durant une séance du comité des études, au Conservatoire, reçut la lettre suivante :

« M. Brette, receveur de l'enregistrement à Falaise, offre une *caisse de Champagne* à l'artiste qui viendra lui donner une leçon de guitare pour l'exécution de quelques airs variés de Carulli, Sor et Carcassi, désireux, dans l'intérêt de l'art musical, de faire revivre un instrument dont les ressources sont restées ignorées, pour n'avoir pas été suffisamment pratiqué ! »

Quelque artiste de Paris a-t-il gagné la caisse de champagne? Le bruit n'en est pas venu jusqu'à nous ; en tout cas le cachet était tentant pour un musicien, car de date ancienne on leur a fait la réputation d'aimer la dive bouteille.

En m'oyant chanter quelque fois
Tu te plains qu'estre je ne daigne
Musicien, et que ma voix
Mérite bien que l'on m'enseigne,
Voire que la peigne je preigne
D'apprendre *ut, re, mi, fa, sol, la*
Que diable veux-tu que j'appreigne
Je ne bois que trop sans cela.

(*Cl. Marot à Maurice Sève.*)

CHAPITRE X

MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE DE H. BERLIOZ

En 1865, M. Berlioz fit déposer dans son cabinet de bibliothécaire au Conservatoire de musique, mille à quinze cents exemplaires d'un livre intitulé : *Mémoires d'Hector Berlioz*, Paris, chez tous les libraires, 1865.

Un nombre très-restreint d'exemplaires fut distribué en ce moment-là à quelques amis intimes qui gardèrent le secret jusqu'à la mort de l'auteur. L'ouvrage, acquis par la librairie Michel Lévy, parut en 1870.

Le commencement, ou plutôt les premières pages de ces Mémoires, furent écrites en 1848 à Londres, où Berlioz avait été tenter la fortune. Le 12 juillet, même année, il met : « Je repars pour le malheu-

reux pays qu'on appelle encore la France, et qui est le mien, après tout. Je vais voir de quelle façon un artiste peut y vivre, ou combien de temps il lui faut pour y mourir, au milieu des ruines sous lesquelles la fleur de l'art est écrasée et ensevelie. »

Quel sentiment a pu inspirer la déclaration suivante ? « Je n'ai pas besoin de dire que je fus élevé dans la foi catholique, apostolique et romaine. Cette religion charmante, depuis qu'elle ne brûle plus personne, a fait mon bonheur pendant sept années entières ; et, bien que nous soyons brouillés ensemble depuis fort tongtemps, j'en ai toujours conservé un souvenir fort tendre. »

Après cet aveu, vient celui du premier amour ; le jeune Berlioz était très-précoce : à treize ans, il tomba amoureux d'une belle jeune fille de dix-huit ans, aux yeux armés en guerre, et chaussée de brodequins roses qui se gravèrent éternellement dans le cœur du jeune Hector.

Un flageolet et l'air de Malborough démontrèrent jusqu'à l'évidence les prédispositions musicales du futur compositeur.

Les maîtres de musique de Berlioz furent un certain Imbert, de Lyon, auquel succéda un nommé Durant, *Alsacien de Colmar ;* il eût été bien plus étonnant que ce fût un Alsacien de Lyon ou de Paris. Quoi qu'il en soit, cet *Alsacien de Colmar* lui apprit la flûte et la guitare, même le tambour..... et l'auteur avoue « qu'il n'a jamais possédé d'autres talents d'exécution. »

Il y a là une petite phrase peu élogieuse pour les pianistes et les compositeurs qui ont le malheur de savoir jouer du piano : « Je ne puis m'empêcher de rendre grâce au hasard qui m'a mis dans la nécessité de parvenir à composer silencieusement et librement, en me garantissant ainsi de la tyrannie des habitudes des doigts, si dangereuse pour la pensée, et de la séduction qu'exerce toujours plus ou moins sur le compositeur, la sonorité des choses vulgaires. »

Un curieux chapitre est celui où l'auteur parle de sa première entrée à l'amphithéâtre de Paris ; Berlioz était venu à Paris pour étudier la médecine, conformément à la volonté de son père, médecin lui-même. Cette étude ne fut pas de longue durée ; elle inspirait une répulsion profonde au jeune étudiant, qui finit par entrer à la classe de composition de Lesueur (1823).

Une scène comique, presque grotesque, est celle qui se passa entre Berlioz et Chérubini à la bibliothèque du Conservatoire. Chérubini voulait que les élèves, hommes et femmes, entrassent à l'école par des portes différentes ; Berlioz avait enfreint cet ordre, et fut mis à la porte, il ne dit point laquelle des deux, mais on ne pourra lire ce chapitre sans rire : un vrai tour de gamin.

A la fin de ce même chapitre, Berlioz pousse un soupir mal déguisé de n'avoir pas été nommé le successeur de Chérubini comme directeur du Conservatoire, car c'était l'avis de son garçon d'orchestre

et sans doute le sien aussi. Cela se termine ainsi : « J'aurai d'autres anecdotes à raconter sur Chérubini, où l'on verra que s'il m'a fait avaler bien des couleuvres, je lui ai lancé en retour quelques serpents à sonnettes dont les morsures lui ont cui !! »

Bon cœur, va !

Le directeur des Nouveautés reçoit M. Berlioz comme choriste à son théâtre ; cette scène de réception est assez comiquement racontée, et à ce moment l'auteur se paye un piano, quoique n'en sachant pas jouer, mais c'est pour lui tenir société. Il avoue que, s'il était riche, il aurait toujours autour de lui un grand piano à queue, deux ou trois harpes d'Erard (aurait-il pincé des trois à la fois ?), des trompettes de Sax et une collection de basses et de violons de Stradivarius.

Le chapitre XIV ne se termine pas d'une façon très-élogieuse pour Rossini, mais on sait la passion... presque malheureuse de Berlioz pour les œuvres de Glück.

L'arrangeur Castil-Blaze est bien arrangé à son tour... à une sauce des plus piquantes, mais il n'est plus, qu'il repose en paix ; d'ailleurs, Berlioz ne dit que des choses parfaitement fondées sur les traducteurs et arrangeurs, et l'on sait, en fait d'arrangements, jusqu'où allait Castil-Blaze : il délayait Weber et Mozart avec du Castil-Blaze, et, sous ce rapport, il faut se méfier de tout ce qu'il a publié, y compris l'in-folio : *Théâtres lyriques, de* 1100 *à* 1855, où Lully, Rameau et *tutti quanti* sont à la

sauce Castil-Blaze ; le baron Brisse n'a pas parlé de celle-là.

En..., des acteurs anglais vinrent à Paris, et firent entendre aux Français les pièces de Shakespeare, dans la langue originale. L'amour de Berlioz pour les œuvres du grand Shakespeare, mélangé à celui qu'il voua à l'une des interprètes anglaises, Henriette Smithson, opérèrent si bien, que cinq ans plus tard Berlioz épousa cette dernière. Il déclare que ces représentations shakespeariennes le révolutionnèrent de fond en comble, quoique ne sachant pas un mot d'anglais. Croira qui voudra.

Le premier serpent à sonnettes que Berlioz fit avaler à Chérubini fut qu'il obtint, contre sa volonté, la salle du Conservatoire pour y donner un concert, grâce à la protection de M. de Larochefoucauld, alors surintendant des beaux-arts ; ce chapitre, où l'auteur rapporte sa conversation avec Chérubini, est des plus amusants. Ce concert eut lieu le 26 mai 1828.

Avant d'aborder le chapitre xx, Berlioz dit : « Quant à Hændel et à Rossini, leur éloignement pour Glück et pour Weber est, je crois, dans l'impossibilité où ces *deux hommes de ventre* se sont trouvés de comprendre les *deux hommes de cœur*. »

En ce qui touche Hændel, mort en 1759, il n'est pas très-étonnant qu'il ait peu apprécié Weber, né en 1786.

A la page 79, Berlioz parle du Prix de Rome, qui est une pension annuelle de 3,000 francs pendant

cinq ans : ce n'était donc pas le vrai moment de dire que le jeune lauréat, revenu à Paris (où il jouit encore de ses 3,000 francs pendant trois ans, fait ce qu'il peut pour *ne pas mourir de faim*...

Plus loin, continuant à parler des prix de Rome et des jugements des membres de l'Institut : « Je sens en mon âme et conscience que, si j'avais l'honneur d'appartenir à ce docte corps (1), il me serait bien difficile de motiver mon vote en donnant le prix à un graveur ou à un architecte, et que je ne pourrais guère faire preuve d'impartialité qu'en tirant le plus méritant à la courte paille. M. Berlioz, une fois membre de l'Institut, a-t-il voté ainsi? M. Pingard doit savoir combien de bottes de paille y ont passé.

Au chapitre XXIII, Berlioz, lié avec le concierge de l'Institut, dévoile, par le moyen de cet affidé, les conversations des juges qui ne lui adjugèrent qu'un second prix. On lira cela, certes, avec empressement ; il est impossible d'ailleurs d'en faire un résumé, et nous nous garderons bien d'y toucher.

L'année suivante, le premier prix de l'Institut fut encore manqué. Suit une conversation avec Boïeldieu sur ce sujet, et l'auteur termine ainsi son chapitre : « Où diable le bon Dieu avait-il la tête quand il m'a fait naître en ce *plaisant pays de France ?* et pourtant je l'aime, ce drôle de pays, dès que je parviens à oublier l'art et à ne plus songer à nos

(1) Berlioz fut nommé membre de l'Institut en 1856 ; on ne peut donc savoir à quelle époque il a écrit ces lignes ; il est toutefois assez bizarre que Berlioz les ait imprimées en 1865.

sottes agitations politiques. Comme on s'y amuse parfois ! comme on y rit ! quelles dépenses d'idées on y fait (en paroles du moins) ! Comme on y déchire l'univers et son maître avec de jolies dents bien blanches, avec de beaux ongles d'acier poli ! comme l'esprit y pétille ! comme on y danse sur la phrase ! comme on y *blague* royalement et républicainement !... Cette dernière manière est la moins divertissante !... »

On dirait que les pages de ces Mémoires ont été livrées à l'imprimeur à mesure qu'elles furent écrites ; le volume, comme nous l'avons déjà remarqué, porte la date de 1865, et page 130 on lit cette note (il s'agit de l'empereur Napoléon III) : *Il est aujourd'hui Président de la République française, et il fait son triste métier avec autant de dévouement que de bon sens et d'énergie.*

Puisque nous citons, allons à une note qui se trouve quelques pages plus loin, où il s'agit de la musique de la chapelle Sixtine : « *Barbare ! barbare ! Le pape est un barbare comme presque tous les autres souverains. Le peuple romain est barbare comme tous les autres peuples.* »

Puis vient le carnaval romain décrit avec cet esprit hypocondriaque, spleenique, hargneux et mordant si connu de l'auteur. Il y a surtout une petite note en parlant des personnages qui paraissent à la place Navone : *M. Beile ou Bayle ou Baile, qui a écrit une vie de Rossini, sous le pseudonyme de*

Stendahl, et les plus irritantes stupidités sur la musique, dont il croyait avoir le sentiment.

Pour en revenir à la chapelle Sixtine, M. Berlioz refuse complétement le génie à Palestrina ; il admet que « le goût et une certaine science aient guidé le musicien ; mais du génie ! allons donc, c'est une plaisanterie. » Pauvre Palestrina ! être ainsi bafoué !

L'auteur des *Mémoires* joua un fameux tour aux membres de l'Académie de Paris, en leur envoyant (selon le règlement) un morceau, c'était un *Resurrexit*, avec chœur et orchestre: *on trouva un progrès sensible.*

C'était un fragment de sa messe, exécutée à Saint-Roch bien longtemps avant qu'il eût le prix de Rome. Aussi, l'auteur, tout glorieux de sa gaminerie, s'écrie : « Fiez-vous donc au jugement des immortels ! » Plus loin, en parlant du théâtre en Italie, il dit que les musiciens y sont routiniers comme *on ne l'est même pas à l'Académie.* Evidemment, l'auteur ne comptait pas être un jour membre de l'Institut, sans quoi il en aurait parlé avec plus de respect. Ces choses lui échappaient peut-être aussi durant *ses crises*, dont voici le diagnostic donné par lui-même : « C'est une aptitude prodigieuse au bonheur, qui s'exaspère de rester sans application, et qui ne peut se satisfaire qu'au moyen de jouissances immenses, dévorantes, furieuses, en rapport avec l'incalculable surabondance de sensibilité dont on est pourvu ; c'est l'ébullition, l'évaporation du cœur, des sens, du cerveau, du

fluide nerveux, etc. » Si un médecin ne reconnaît pas la folie à ce diagnostic, à quelle maladie faut-il l'appliquer ?

Un bon petit chapitre est celui qui renferme la description du concert que Berlioz donna à son retour de Rome, et où miss Smithson, l'actrice anglaise, s'éprit de l'auteur en entendant le solo de grosse caisse qui se trouve à la trois cent quarante-deux-millième mesure de *Lélio* ou *le Retour à la vie*, monodrame. Dans le même chapitre, l'auteur des *Mémoires* entreprend M. Fétis, qui avait voulu corriger les œuvres de Beethoven. Furieux de cela, M. Berlioz lui lâcha dans son monodrame de *Lélio* (c'était un passe-partout) quatorze lignes de prose bien senties sur un incisif trémolo de violon. Quelle œuvre multiforme que cet heureux drame de *Lélio !* n'y avait-il pas aussi l'adresse du bottier de M. Berlioz, toujours avec grosse caisse et cymbales, entrelardée de quelques déclarations à miss Smithson ? Quoi qu'il en soit, l'auteur épousa miss Smithson, qui était ruinée et avait une jambe cassée ; l'apport du fiancé consistait dans la somme de 300 francs que lui avait prêtés son ami Gounet.

Au chapitre XLV sont décrits les heurs et malheurs du *Requiem* de Berlioz, au détriment des petits compositeurs qui s'appelaient Chérubini et Halévy : « Ainsi le bon Chérubini, qui avait déjà voulu me faire avaler tant de couleuvres, dut se résigner à recevoir de ma main *un boa constrictor* qu'il ne digéra jamais. »

Et Habeneck donc ! on lira ce qu'il en dit.

On lira beaucoup de choses que nous n'osons reproduire ici : les jeunes compositeurs y trouveront surtout un moyen simple, facile et doux d'obtenir quelque faveur au ministère des beaux-arts.

M. Berlioz, on le sait, était un écrivain de grand talent ; ses articles de critique au *Journal des Débats* ont été fort appréciés... non pas précisément par les compositeurs, dont il n'a jamais dit grand bien ; et pourtant il y mettait de l'indulgence, de la bénignité, de la longanimité, lisez plutôt : « Et l'on me trouve emporté, méchant, méprisant ! Eh ! malotrus qui me traitez ainsi, si je disais le fond de ma pensée, vous verriez que le lit d'orties sur lequel vous prétendez être étendus par moi n'est qu'un lit de roses, en comparaison du gril où je vous rôtirais !!! »

Quelle bonté ! Il est mort trop tôt, et les compositeurs n'étaient pas cuits à point ; il a dû le regretter, lui ! mais eux ?

Les gens qui donnaient le plus sur les nerfs de M. Berlioz étaient ceux qui prétendaient qu'il ne comprenait pas Shakespeare...

Il aurait eu le droit de se fâcher, mais il leur dit tranquillement : « Crapauds gonflés de sottises ! quand vous me prouverez celà !!! »

A la page 231, commence une nouvelle division de ces curieux mémoires : ce sont les voyages de l'auteur en Allemagne. En revenant à Paris, il trouve que la ville a un air triste et découragé :

Berlioz l'avait abandonné à son malheureux sort, ce *vortex parisien*.

Vortex : conchyliologie, division générale établie pour quelques espèces d'hélices, dont l'ouverture est circonscrite par un bord tranchant.

Est-ce à dire que tous les Parisiens sont des huîtres quand M. Berlioz n'est pas avec eux? O pontife! pourquoi aussi abandonnas-tu ce Paris, qui aspirait ta musique par tous ses pores, et qui, sans elle, ne faisait que vivoter?

Les lettres d'Allemagne sont très-belles, et excessivement flatteuses pour la plupart des orchestres qui ont exécuté la musique de M. Berlioz. A propos de Berlin (7e lettre à mademoiselle Bertin), on ne sait trop si l'auteur parle sérieusement ou non quand il dit : « Mozart, dont les opéras se ressemblent tous, et dont le beau sang-froid fatigue et impatiente!... Quant à Cimarosa, j'enverrais au diable son éternel et unique *Mariage secret*, presque aussi ennuyeux que *le Mariage de Figaro*, sans être à beaucoup près aussi musical; je vous prouverais que le comique de cet ouvrage réside seulement dans les pasquinades des acteurs ; que l'invention mélodique en est assez bornée ; que la cadence parfaite, revenant à chaque instant, forme à elle seule près des deux tiers de la partition ; enfin, que c'est un opéra bon pour le carnaval et les jours de foire. Si, choisissant un exemple du style opposé, vous aviez recours à quelque œuvre de Sébastien Bach, je

serais capable de prendre la fuite devant ses fugues et de vous laisser seule avec sa *Passion*. »

Le trait final pourrait être comique, assurément, s'il n'était préparé si péniblement et de si loin.

L'auteur des *Mémoires* répète à satiété combien il lui était antipathique d'écrire des articles de critique musicale. Chapitre LII : « Je restai à Paris, occupé presque uniquement de mon métier, je ne dirai pas de *critique*, mais de feuilletoniste, ce qui est bien différent. Le critique (je le suppose honnête et intelligent) n'écrit que s'il a une idée, s'il veut éclairer une question, combattre un système, s'il veut louer ou blâmer. Alors il a des motifs qu'il croit réels pour exprimer son opinion, pour distribuer le blâme ou l'éloge. Le malheureux feuilletoniste, obligé d'écrire sur tout ce qui est du domaine de son feuilleton (*triste domaine*, *marécage rempli de sauterelles et de crapauds !*) ne veut rien que l'accomplissement de la tâche qui lui est imposée ; il n'a bien souvent aucune opinion au sujet des *choses* sur lesquelles il est forcé d'écrire ; ces *choses*-là n'excitent ni sa colère ni son admiration, elles *ne sont pas*. Et pourtant il faut qu'il ait l'air de croire à leur existence, etc. »

Les cantatrices deviennent rares : « Nous trouvons un assez bon nombre de cantatrices aimées du public, parce qu'elles chantent d'une façon brillante de brillantes niaiseries. Elles ont la voix, le savoir musical, un larynx agile ; il leur manque l'âme, le

cerveau et le cœur : de telles femmes sont de véritables monstres. »

... Mais il est mort, avant de s'être fait arracher les yeux... par les cantatrices ! ! !

Et cette pauvre Académie française, à chaque instant elle reçoit un coup de griffe ou un croc-en-jambe de son futur associé. Berlioz vient de parler de l'incapacité de la plupart des directeurs de théâtre, puis arrive la question des Conservatoires (5e lettre à M. H. Ferrand). L'auteur nous dit que l'Académie des beaux-arts de l'Institut pense que la musique, en général, n'est bien connue, bien sentie, bien comprise, et, partant, bien jugée que par les peintres, les sculpteurs, les architectes et les graveurs ! Hâtons-nous de dire qu'après cette facétie l'auteur fait des observations précieuses sur les Conservatoires de musique. Quelques-unes des lacunes mentionnées sont comblées depuis longtemps au Conservatoire de Paris, mais ce qu'il dit sur les classes de chant, de rhythme, sur la classe d'instrumentation et sur les instruments à percussion nous paraît plein de bonnes choses, et mérite certainement grande attention.

Le voyage de Russie est des plus intéressants à lire dans ces Mémoires ; des détails originaux sur des mœurs bizarres et originales accaparent l'attention d'un bout à l'autre.

Le tout semé par ci par là de choses incompréhensibles, comme cette visite à une institution de demoiselles à Moscou : « Trois des meilleures pia-

nistes m'y firent entendre un vieux triple concerto en *ré* mineur pour le clavecin, de ***, ce qui est fort grave, on en conviendra. Je suis même persuadé que M. Reinhart, en faisant exécuter ce morceau par ses élèves, n'avait pas l'intention de m'être désagréable. »

Parbleu! que fallait-il donc à M. Berlioz? Bien d'autres que nous se feront cette question, quand ils sauront que le *vieux triple Concerto en* ré *mineur* de *** est tout simplement du grand Sébastien Bach! M. Berlioz l'ignorait-il?

A mesure qu'on approche de la fin de ces Mémoires, le cœur se serre : ce sont des souvenirs et des tableaux funèbres, au milieu desquels rayonne comme un diamant cette admirable description de *Meylan*, où l'auteur éprouva son premier amour (à douze ans); si ce n'était touchant, cela ferait rire.

Puis reviennent les tableaux sombres, des anathèmes, des blasphèmes... des folies...

« Destruction, feux et tonnerres, sang et larmes!!! » (comme dans les mélodrames).

« Shakespeare! Shakespeare! où est-il? où est-tu? tu dois avoir été humain; si tu existes encore, tu dois accueillir les misérables! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux. Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie; toi seul es le Dieu bon pour les âmes d'artistes; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous! *De Profundis ad te clamo.* La mort, le néant,

qu'est-ce que cela? L'immortalité du génie!... *What?... O fool... fool... fool...* »

Si tout cela n'est de la folie, qu'est-ce donc?

Le *droit des pauvres* reçoit plus d'un coup de patte dans ces Mémoires, et ceci n'est certes pas de la folie, puisque ces richards d'artistes musiciens sont obligés de soutenir les pauvres de Paris et de la province, tandis qu'on empêche les peintres, les sculpteurs, qui se croient artistes aussi, pourtant, qu'on les empêche, disons-nous, de faire œuvre pie en payant le *droit des pauvres*, droit inique s'il en fut jamais, parce que ce sont les plus pauvres qui le payent.

Chapitre LIX : « J'ai hâte d'en finir avec ces Mémoires; leur rédaction m'ennuie et me fatigue presque autant que celle d'un feuilleton; d'ailleurs, quand j'aurai écrit les quelques pages que je veux écrire encore, j'en aurai dit assez, je pense, pour donner une idée à peu près complète des principaux événements de ma vie et du cercle de sentiments, de travaux et de chagrins dans lequel je suis destiné à tourner... jusqu'à ce que je ne tourne plus. »

Les théâtres de musique ne sont pas oubliés. « Je sens bien ce que je pourrais produire en musique dramatique, mais il est aussi inutile que dangereux de le tenter. D'abord, la plupart de nos théâtres lyriques sont d'assez mauvais lieux, musicalement parlant; l'Opéra surtout, à cette heure, est ignoble! »

Rien que cela!

Puis reviennent les ennemis, *qui se cachent dans*

l'ombre, etc. Au reste ils reviennent souvent ces ennemis, tant Allemands, Anglais que Français : il y en a même quelques-uns nommés par leur nom. Item, les ennemis du feuilletoniste, comme par exemple ceux qui ne goûtèrent pas cette innocente plaisanterie : « J'eus l'imprudence, il y a dix-huit ou vingt ans, de faire la suivante à propos d'un très-plat petit ouvrage de Rossini. Ce sont trois cantiques intitulés : *La Foi, l'Espérance et la Charité*. Après les avoir entendus, j'écrivis je ne sais où, en parlant de l'auteur : *Son Espérance a déçu la nôtre, sa Foi ne transportera pas des montagnes, et quant à la Charité qu'il nous a faite, elle ne le ruinera pas.* »

Rossini avait eu toute sa vie la prétention de faire de la mélodie, même dans ces trois cantiques; prétention exagérée, car l'auteur des Mémoires dit : « Je n'ai jamais songé, ainsi qu'on l'a si follement prétendu en France, à faire de la musique sans *mélodie*. Cette école existe maintenant en Allemagne, et je l'ai en horreur. Il est aisé de se convaincre que, sans même me borner à prendre une mélodie très-courte pour thème d'un morceau, comme l'ont fait souvent les plus grands maîtres, j'ai toujours soin de mettre un vrai luxe mélodique dans mes compositions... Il est vrai que ces mélodies sont si dissemblables des petites drôleries appelées mélodies par le bas peuple musical, qu'il ne peut se résoudre à donner le même nom aux unes et aux autres. »

Il est vraiment dommage que le pauvre petit mu-

sicien qui s'appelait Rossini soit mort si jeune, il aurait pu aller à l'école chez M. Berlioz, pour apprendre un peu ce que c'est que la mélodie.

L'épilogue de ces Mémoires est un retour aux premières amours, une correspondance entre madame Estelle F... et l'auteur. L'amoureux a soixante et un ans ; la jeune fille, qui est une femme sensée et qui écrit fort bien, touche les soixante-cinq ou soixante-sept ans. On lira les deux grandes lettres de cette dame inconnue ; ce sont deux chefs-d'œuvre de style, de sentiment, de raison et de convenance.

Voici la conclusion de l'auteur : « Il faut me consoler d'avoir été connu d'elle trop tard, comme je me console de n'avoir pas connu Virgile, que j'eusse tant aimé, ou Glück, ou Beethoven... ou Shakespeare... qui m'eût aimé peut-être. (Il est vrai que je ne m'en console pas.)

. . . . . .

« Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique?... C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : L'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi les séparer l'un de l'autre? Ce sont les deux ailes de l'âme. »

Ces Mémoires, comme on l'a déjà observé, ont été écrits à différentes époques de la vie de Berlioz. Le projet de les publier date de loin, car la préface est de 1848 : « On a imprimé et on imprime encore de temps en temps à mon sujet des notions biblio-

graphiques si pleines d'inexactitudes et d'erreurs, que l'idée m'est enfin venue d'écrire moi-même ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art. »

Berlioz n'éprouvait pour la République qu'une affection contenue, il en parle dans cette même préface : « La République passe en ce moment son rouleau de bronze sur toute l'Europe; l'art musical, qui depuis si longtemps partout se traînait mourant, est bien mort à cette heure ; on va l'ensevelir, ou plutot le jeter à la voirie. »

CHAPITRE XI

MÉLANGES

LES SALONS ORFILA.

On sait que dans un temps, les salons de M. et de madame Orfila eurent un certain lustre artistique. Bien des personnes ont cherché en vain la cause de cet empressement désintéressé des virtuoses à assister aux réunions de la rue Saint-André-des-Arts.

L'origine de cette réputation, la voici : M. Orfila, médecin célèbre, professeur à l'Académie, avait une jolie voix, il chantait agréablement, ainsi que sa première femme : c'étaient d'ailleurs des personnes aimables, ayant des relations nombreuses et donnant de bons dîners ; voilà donc des éléments pour des réceptions charmantes dans un hôtel merveilleusement bien disposé pour cela.

Madame Orfila profita de la clientèle existante, c'est-à-dire de la réputation établie.

Les conditions étaient bien changées pourtant.

M. Orfila vint à mourir, et, voyez la ténacité des choses établies, des vieilles habitudes, les réunions du dimanche ne moururent pas pour cela.

Il est vrai qu'on avait soin de nommer d'avance les *critiques influents* qui assisteraient à ces fêtes musicales, poétiques, dramatiques, dansantes... il y avait de tout. Certain journal de musique consacrait régulièrement tous les dimanches un alinéa *bien senti* en l'honneur du salon Orfila et réchauffait d'avance l'ardeur des exécutants.

Une avant-veille de dimanche gras mademoiselle X... vint me demander quelque chose de bien gai, de bien bouffon : on voulait rire à se tordre ce jour-là.

— Mais, mademoiselle, permettez-moi de vous observer qu'en si peu de temps je ne vois pas trop...

— Allons donc, avec votre facilité bien connue, vous trouverez bien quelque chose.

— C'est bien vague... mais encore, auriez-vous quelque idée ?

— Attendez donc... comme nous aurons à notre disposition un chœur nombreux, tous les artistes d'un peu de nom qui hantent Paris...

— Ce sont les moyens, mais le sujet ?

— Vous ne me laissez pas finir : si vous preniez donc, par exemple, un morceau de Glück *bien assommant*, bien lent, qu'on chanterait en *allegro*, et... en finissant par *felicità*, *felicità*, *felicità*.

(Je regardai le plafond comme font les gens dont la compréhension est en défaut.)

— Cela ne me paraît pas d'une gaieté folle...

Mademoiselle X... prenant son manchon et s'en llant :

— Vous trouverez, vous trouverez... réfléchissez n peu... avec votre facilité...

— Bien connue...

— Arrangez cela, nous répéterons demain soir ; e vais convoquer les artistes ; à demain soir !

Et la voilà partie.

Je sortis pour vaquer à mes occupations, et ne entrai qu'à l'heure du dîner. Ce soir-là il y avait à Opéra-Comique la première représentation de *Manon Lescaut* d'Auber, si je me souviens bien : y assistai.

Le lendemain, en me levant, la visite de la veille ne revint à l'esprit : « Ah ! mais, sapristi ! c'est ce oir la répétition... la répétition de quoi ? »

En ce moment j'aperçus, traînant sur mon cla-ecin de travail, un des volumes des *Chansons po-ulaires* publiées par Du Mersan.

J'ouvris le volume à la chanson de *Malbrough* et, scontinuant ma toilette, j'entrepris cette chanson, caractérisant chacun des personnages, tout en nservant l'air, mais le modulant, l'harmonisant, travestissant, le développant avec de folles va-antes, fioritures et vocalises.

Le soir on répétait *Marlborough*, qui eut un vrai ccès, grâce aux exécutants :

*M*me *Marlborough*... Mme Ugalde.
La suivante..... Mme Charles Ponchard.
Le page..... M. Charles Ponchard.
L'écuyer..... M. Battaille.

Goria, habillé en bébé, tenait le piano, et le chœur était chanté par tout ce qui avait un nom à Paris.

Et voilà l'histoire de la scène de *Marlborough*, publiée depuis dans *les Soirées parisiennes*.

***

LE DEY D'ALGER A L'OPÉRA.

Meyfred, professeur de cor au Conservatoire pendant de longues années, était poëte à ses moments. A un banquet donné à Habeneck (qui avait été malade) par les artistes de l'orchestre de l'Opéra, Meyfred lut une grande pièce de vers intitulée : *Voyage et Retour*, dont nous extrayons l'anecdote suivante, parfaitement historique :

Ecoutez : un coup d'éventail
Fut un signal de guerre, et l'on nous vit descendre
Sur des bords africains qu'un dey ne sut défendre.
Obligé de quitter les douceurs du sérail,
Ce prince infortuné (comme sont tous les princes)
Voulut un jour visiter nos provinces,
Juger nos mœurs, nos arts, et cœtera...
On le conduit à l'Opéra.

L'adroit Véron (1) veut qu'il crie au miracle;
Riche alors en talents, il ouvre son trésor,
Et lui compose un magique spectacle...
En ce temps-là c'était possible encor...
« S'il n'est pas sourd, dit-il, s'il n'a pas la berlue,
Il doit être ravi!!...» Mais l'impassible dey,
Sur son balcon, mollement accoudé,
Ne quitte point notre orchestre de vue.
Le rideau tombe enfin, le médecin Véron,
Comme un triomphateur se présente à la loge;
Du geste, du regard, de la voix interroge,
Et l'interprète lui répond :
« Ce spectacle, monsieur, vivement intéresse;
Voici les mots qu'à Son Altesse
Je viens d'entendre prononcer :
Allah me donnerait encore cent ans à vivre,
J'y songerai toujours... Je n'ai pu me lasser
De voir ces trois messieurs avaler tant de cuivre
Sans se blesser!!!...»

On comprend que ces trois messieurs étaient les trois joueurs de trombone.

*
* *

SALVADOR DANIEL

Directeur du Conservatoire de musique sous la Commune.

Salvador Daniel était fils d'un émigré espagnol, bon musicien également, qui a publié une *Grammaire philharmonique* en 2 volumes.

(1) Alors directeur de l'Opéra.

Quant au fils, il a été pendant plusieurs années attaché à l'orchestre du Théâtre-Lyrique comme alto. Après la faillite de ce théâtre, il émigra en Algérie, où il devint professeur du musique à l'école arabe d'Alger et directeur de l'orphéon de cette même ville. Il y resta trois ou quatre années, puis, à la suite de la mort d'une jeune personne qu'il devait épouser, il revint à Paris, cherchant des élèves et, je crois, n'en trouvant guère.

A cette époque, et sur ma demande, Salvador Daniel fit deux conférences à la *Société des compositeurs de musique*, l'une sur *la Facture des instruments primitifs pendant les premiers âges du monde*, l'autre intitulée : *Les chants de la race cabirique ou gallique ;* cette dernière conférence a été reproduite dans les bulletins de la Société. C'est entre ces deux séances qu'il faut placer la lettre suivante, que je viens de retrouver :

« Mon cher maître,

« Depuis votre charmant concert, j'ai été pris par des douleurs névralgiques si violentes, provoquées par le froid, qu'il m'a été impossible d'aller vous remercier. C'est à peine si depuis quelques jours je sors vers midi pour prendre un rayon du pauvre soleil parisien; aussi n'ai-je pu aller non plus à la réunion du 29 janvier. J'espère bien cependant que, le froid cessant, je reprendrai mon état normal, et alors je me et vous demande si je dois me tenir prêt pour la séance de ce mois-ci.

Pardonnez-moi de ne pas aller *pedibus cum jambis* jusqu'à

la rue St-Georges, mais je trouve que c'est déjà bien beau d'aller jusqu'au Palais-Royal quand il fait du soleil.

« Un petit mot, s'il vous plaît, à un pauvre frileux qui grelotte au coin de son feu, et croyez-moi, malgré cela, votre bien chaleureux admirateur et ami.

« SALVADOR DANIEL,

« 11, rue Villedo.

« *Je rêve de la mélodie sur une note.*

« Jeudi, 7 février 1867. »

Nous nous perdîmes de vue jusqu'à l'époque de la Commune. J'ai su depuis que Salvador Daniel s'était trouvé, durant le siége, parmi les agresseurs de l'Hôtel-de-Ville, le 31 octobre, et qu'il y avait été blessé au bras.

Durant la Commune, il se fit nommer directeur ou délégué des beaux-arts, et c'est en cette qualité qu'il convoqua les professeurs du Conservatoire par la lettre suivante :

« Le délégué de la Commune à l'enseignement invite les professeurs à se réunir au Conservatoire, le samedi, 13 du courant, à 2 heures, à l'effet de les consulter et de leur demander de formuler leurs vœux (mai 1871). »

Cette convocation n'ayant réuni que quatre personnes, dont deux dames, on la renouvela, absolument dans les mêmes termes, pour le samedi suivant.

Ce jour-là, Salvador Daniel vint me trouver à la bibliothèque, où j'étais à mes fonctions. Il était accompagné de deux autres délégués : l'un, nommé Chollet, élevé au Conservatoire et neveu d'un ancien surveillant des classes ; l'autre, dont j'ignore le nom. Les trois délégués me demandèrent *poliment* de les suivre à la petite salle des réunions, où je trouvai deux professeurs, les seuls qui eussent répondu à l'appel. Ce n'était sans doute pas bien modeste, mais je parlai le premier, pour demander qu'on *élaguât* de la cour du Conservatoire les réunions qui s'y tenaient, depuis trois jours, par un ramassis de toute sorte, sous le nom de *Fédération artistique ;* ils étaient trois à quatre cents, et quelques-uns avaient déjà demandé à coucher dans les classes. J'ajoutai que le Conservatoire était un établissement purement artistique, complétement en dehors de la politique, qu'il fallait garantir et sauvegarder les instruments de musique et la belle bibliothèque, sa plus grande richesse.

Je pensais bien que parmi les trois délégués, le bibliophile ne resterait pas sourd à cette invocation. Salvador Daniel, en effet, très-calme jusque-là, s'anima et fit appeler le capitaine commandant la *Fédération artistique*. Ce capitaine était un jeune homme d'assez bonne mine ; il exhiba tout d'abord une autorisation de la mairie du IX^e^ arrondissement.

Salvador : « Je m'en f..., je suis maître ici. »

Le capitaine : « Je reçois des ordres, et je m'en ref... à mon tour. »

Là-dessus, les deux interlocuteurs eurent, pendant dix minutes environ, ce qu'on appelle une conversation de crocheteurs, montée au dernier diapason.

Voyant qu'aucun des deux n'était disposé à céder, je fis observer que, la réunion de cette *Fédération* ayant lieu précisément en ce moment (il y avait déjà deux cents personnes dans la cour), il serait difficile de faire sortir tout ce monde, mais qu'à l'avenir on pourrait leur indiquer un autre lieu de réunion.

Salvador : « Voyons, capitaine, si je vous donnais le palais du Luxembourg ? »

Le capitaine : « Le Luxembourg... attendez donc, eh bien, oui, ça peut m'aller. »

On se calma ; les deux personnages prirent rendez-vous à cinq heures, et le capitaine redescendit dans la cour. Les deux autres délégués ne dirent pas grand'chose ; mais Salvador Daniel, s'exprimant facilement, usa largement de cette facilité. Il fit un tableau de l'aurore nouvelle qui allait se lever sur les beaux-arts, il parla de la régénération du Conservatoire, et son discours aboutit à cette idée lumineuse, éblouissante : « Citoyens, il faut que sous la Commune le soleil luise pour tout le monde ! Plus de priviléges, plus de professeurs qui, en petit nombre, absorbent à eux seuls ce titre de professeur du Conservatoire, s'en prévalant, et écrasant par là le reste des talents de la France. Chaque

classe, au lieu d'avoir un seul professeur, en aura dix, vingt, qui, à tour de rôle, exposeront leurs principes et inculqueront leur talent, leur science aux élèves. »

L'un des professeurs présents prit la peine de discuter sérieusement cette théorie, en affirmant que les élèves ne gagneraient rien à une telle diffusion d'enseignement, qu'il fallait pour chaque instrument un professeur toujours le même pour les mêmes élèves, etc.

Cela durait depuis assez longtemps quand je tirai ma montre et, la tournant du côté de Salvador Daniel, vis-à-vis de moi : « Vous voyez, il est quatre heures et demi, vous ne serez jamais à cinq heures au Luxembourg. »

On se sépara, et sur le trottoir, devant la porte du Conservatoire, me trouvant seul avec Salvador Daniel, je lui observai qu'il jouait un jeu dangereux. Il répliqua : « Oh ! je sais bien que je risque d'être fusillé, mais j'agis selon mes convictions. » Sur ces mots, nous nous séparâmes ; c'était le samedi 20 mai. Le mardi, 23, il fut passé par les armes.

Ici, j'invoque le témoignage de M. Parfait, professeur de droit, qui, demeurant vis-à-vis de Salvador Daniel (celui-ci habitait le n° 13 de la rue Jacob), a pu raconter *de visu* les derniers moments de l'artiste dont nous parlons.

Quand la troupe arriva dans ce quartier, un sous-lieutenant, avec dix hommes, entra dans la maison du 13. Salvador Daniel finissait de s'habiller, et il

faut croire que l'idée de se sauver n'entrait pas dans son plan. Le sous-lieutenant constata son identité, que Daniel ne nia nullement. On le conduisit dans la rue, où Salvador Daniel, défaisant sa cravate et montrant le cou, dit : « Visez là. » Deux hommes seulement eurent ordre de tirer, et le malheureux tomba mort. Trois ou quatre heures après, le corps fut porté à l'amphithéâtre de l'hôpital de la Charité, dirigé par le docteur Bourdon (1).

En retrouvant la lettre de Salvador Daniel reproduite plus haut, j'ai mis également la main sur celle-ci, qui a rapport à Paschal Grousset ; je la joins comme appendice:

« Paris, le 8 janvier 1868.

« Mon cher Weckerlin,

« Voici M. Paschal Grousset qui a quelque chose d'assez sérieux à vous demander. Il s'agirait de faire quelques conférences sur l'*Histoire de la musique*. Ma besogne à l'Opéra ne me permettant en aucune façon de faire quelque chose de semblable, je vous l'adresse, espérant que vous n'aurez pas les mêmes empêchements que moi. Si vous pouvez acquiescer à sa demande, j'en serais personnellement enchanté et je vous en saurai gré.

« Merci d'avance et tout à vous.

« F. Aᵗ Gevaert. »

A cette époque, Paschal Grousset vint me voir plusieurs fois, il m'a même écrit deux ou trois lettres que je n'ai pu retrouver. J'étais alors trop

(1) S. Daniel a publié, en 1863, une intéressante brochure : *la Musique arabe*. Cet opuscule est devenu rare.

occupé pour faire les conférences dont il était question, et c'est M. Delsarte qui s'en chargea, sur ma demande.

*
* *

MUSIQUE DIABOLIQUE.

Quand le roi d'Espagne, Philippe II, vint à Bruxelles en 1549, pour visiter son père l'empereur Charles-Quint, on vit entre autres réjouissances, une procession des plus singulières. En tête marchait un énorme taureau qui lançait du feu par ses cornes, entre lesquelles était assis un petit diable. Devant le taureau caracolait un jeune garçon cousu dans une peau d'ours et monté sur un cheval auquel on avait coupé la queue et les oreilles. Puis venait l'archange saint Michel dans de brillants atours, et tenant une balance à la main.

Le plus curieux était un chariot qui renfermait la plus singulière musique qu'on puisse imaginer. Il y avait là un ours qui jouait de l'orgue ; en guise de tuyaux, une vingtaine de boîtes assez étroites renfermaient chacune un chat ; les queues sortaient et étaient reliées aux touches du clavier par une ficelle, si bien que, quand on pressait l'une de ces touches, la queue correspondante se trouvait fortement tirée, et produisait chaque fois un miaulement lamentable. Le chroniqueur

Juan Christoval Calvète, ajoute que les chats étaient rangés de façon à produire la succession des notes de la gamme... (chromatique, j'aime à croire).

Cet orchestre abominable était suivi d'un théâtre sur lequel dansaient au son de cette musique infernale des singes, des loups, des cerfs et d'autres animaux.

On peut lire la relation de cette procession dans

le livre sur les *Représentations en musique* du Père Ménestrier (1681), et dans les *Denkwürdigkeiten* de Samuel Baur (1830, tome XI).

On a vu page précédente la réduction d'une gravure par de La Vigne (attribuée à Callot), que G. Kastner analyse longuement dans sa *Parémiologie*, page 23.

Ce n'est pas l'orgue aux chats de la procession de Bruxelles en 1549, puisque l'ours est remplacé par un truand, et que le reste de l'entourage eut un peu changé; mais cette musique harmonieuse eut un succès si prodigieux qu'on en renouvela l'audition dans la suite, par exemple à Saint-Germain en 1753, à Prague en 1773.

L'artiste a sans doute reproduit la scène musico-féline, décrite par Krunitz dans son Encyclopédie, cet orchestre de chats si merveilleusement disposé selon le diapason des voix et qui fonctionnait d'une manière très-agréable.

***

Une dame qui, dans une compagnie, faisait la belle chanteuse, et qui ne pouvait pas achever son air, dit à un homme d'esprit, assis à côté d'elle: « Je vais le prendre en *si*.— Non, madame, restez en *la*.»

L'auteur de ce livre va en faire autant.

Valete.

FIN

TABLE DES NOMS ET DES CHOSES

A

Abonnement de musique (l') 254
Adresses de compositeurs et de chanteurs en 1822. 66
Adresses de musiciens en 1785. 269
Afranio. 91
Alexandre le Grand. 124
Amphion. 5
Ancina. 135
Anfossi. 226
Annonces de 1761. 266
Apollon moderne (L') 128
Applaudissements. 264
Arnoulx. 14
Auber. 216, 287 321
Audimont (D') 270
Aurillette (L') 129

B

Bach (S.) 148, 333 336
Bachaumont. — Ses Mémoires. 155, 177 180
Bacilly. 277
Baïf. — Son académie de musique. 46
Balbastre. 228
Barres de mesure. 22
Barthe. 192
Basson (Le) 91
Bâton de mesure. 158
Bazin (M.) 222
Bechstein. 235
Beethoven. 184 301
Bemetzrieder. — Son enseignement. 68
Benda. 161
Berlioz. 311, 314 323
Berton (H.) 197
Béranger. 308
Beser (Alphonse de) 273
Biéval (M.) 209
Binet (Etienne) 9
Boësset. 140 282
Bœuf-Gras aux Tuileries. 179
Boïeldieu. 290
Bonin. 268
Borin. 243
Bottée de Toulmon. 85
Bourdelot. 140, 156, 282 284
Brette (M.) 321
Brijon. 128
Burney. 227

C

Caquets de l'accouchée. 247
Carbasus. 99
Caresana. 35
Carnaval de Venise (air du). 264
Carolet. 121
Castil-Blaze. 265
Castrats à Naples. 230
Caus (Salomon de). Institution harmonique. 40
Censure théâtrale à Rome. 249
Cérémonial des joueurs de trompettes et de timbales 110
Chanson sur les ménétriers 96
Chant (L'art du) en 1668. 277
Chapelle Sixtine. 230 330
Charlemagne. 115
Charmes de la musique sacrée. 246
Chédeville. 117

Chérubini, 196, 311, 325, 327 331
Christoval 353
Cicéron 114
Cifolelli 264
Cimarosa 225 333
Circolo 80
Clarinette (La) 91
Clavecin (Le) 88, 228, 267
Clavecin électrique 267
Clémenti 293
Clérembault 244
Clés 20
Colasse 155
Concert spirituel 227
Confrérie de Saint-Julien 94
Confucius 138
Conort 238
Consonnance 9
Contre-marques japonaises. 287
Cor de chasse (Le) 91
Corelli 148
Corrette 103, 121 256
Corrozet (Gilles) 273
Crescentini 136
Crotch 163

D

Dalayrac 295
Daquin 194
Delair, Traité de théorbe. 27
Delsarte 352
Denis 242
Denner 91
Dépôt de la musique (Le) 259
Description des sept arts libéraux 6
Dessau 265
Devismes, pasilogie 33
Dey d'Alger à l'Opéra (Le). 344
Diapason 20
Diderot 68
Diminutions 281
Do et ut 22
Doles 167
Donjon 125
Dorus 125
Dryden 124
Duhaler 133
Duplant (Mlle) 271
Dupuy (Mlle) 152
Dussek 298

E

Elégie 24
Eléphants musiciens 284
Elisabeth d'Angleterre 146
Engramelle.-La tonotechnie 92
Entr'actes 264
Epithètes françoises de Daire 23
Erard (S.) 91
Essay des merveilles de nature 9 233

F

Fabre d'Olivet 319
Farinelli 136
Farrenc (A.) 203
Fétis, Musique mise à la portée de tout le monde. 18
— Biographie des musiciens 50
— Programmes de ses concerts historiques 56
Fétis 136, 151, 194, 317 331
Flûte 91
Folengius 102
Foulques II 47
Fournier (Ed.) 223
Fourtou (M.) 125
Frédéric le Grand 160 162
Fumier en plain-chant (Le) 126

G

Gabrielli (La)..... 136
Galien..... 124
Galoubet (Le)..... 116
Gamme..... 9 19
Gantez..... 15, 238 322
Garat..... 180
— (Fabry)..... 295
Gardeton..... 204
Gaveaux-Sabatier (Mme)... 178
Gaviniès..... 149
Gevaert..... 351
Gluck..... 177 224
Gode save (Le)..... 244
Gozargue (L'abbé)..... 271
Grassalkowitsch..... 166
Grétry.....179 229
Guédron..... 282
Guhr..... 200
Guimbarde (La)..... 107

H

Habeneck..... 344
Haendel..... 164
Harpe (La)..... 87 90
Härtel..... 300
Haussmann (M.)..... 203
Hautbois (Le)..... 91
Haydn (J.) 150, 226, 269, 292 300
Hermophile..... 132
Hérodote..... 114
Hervieux de Chanteloup.. 236
Hochbrucker..... 90
Holzbauer..... 231
Homère..... 114
Hyène (L')..... 128

I

Instruments de musique en 1636..... 89
Instruments des Hébreux. 86
Intermèdes d'Esther..... 241
Isocrate..... 112

J

Jannequin.—La Bataille de Marignan..... 145
Jubal..... 3 15

K

Kastner (G.)..... 305 354
Kelly..... 163
Kircher..... 147
Krantz..... 152
Kreutzer (R)..... 265

L

La Borde..... 267
La Chevardière..... 257
Laitière de Trianon (La)... 209
Lalouette..... 155
Lambert..... 141, 142 282
Larrivé..... 271
La Serre..... 264
Le Bailly..... 280
Leblanc. — La basse de viole..... 104
Lebreton..... 151
Lebrun (Mme)..... 272
Le Cerf de la Vieville..... 280
Legentil (A.)..... 189
Legros..... 271
Léopold Ier..... 143
Levasseur..... 184
Limeuil (Mlle de)..... 145
Limma..... 19
Louis XIII..... 140
Louis XIV..... 152
Lully. — Ses dédicaces au roi..... 29
— Anecdotes sur sa vie. 153

Luth (Le)..... 87, 94, 97 230
Luther..... 16
Lycurgue..... 4
Lyre..... 19 90

M

Maelzl..... 304
Maison de Beethoven (La). 185
Manies de quelques compositeurs..... 225
Mansui..... 301
Marais..... 141
Marche du czar..... 265
Marchesi..... 136
Mariage du Figaro, de Mozart..... 333
Marmontel (M.)..... 222
Marquet..... 131
Marseillaise (La)..... 231
Martin..... 271 290
Mattheson. — Défense de l'orchestre..... 26
Maurice de Saxe-Mersebourg..... 162
Médée travestie..... 120
Méhul..... 290
Ménestrandie..... 94
Menuet du roi de Prusse 93
Menuet de l'empereur Léopold Ier..... 144
Merveilles de nature, par René François, V. Essay.
Métastase..... 229
Meyerbeer..... 202 232
Meyfred..... 344
Meysenberg..... 262
Michon..... 98
Mira (Mlle)..... 209
Mirabeau..... 146
Mirliton..... 88
Miroglio..... 257
Modes grecs..... 11
Monteclair. — Méthode de musique..... 28
Monnais (Ed.)..... 197
Moreau..... 241
Moulinié..... 142
Mozart..... 164
— composition faite à l'âge de 5 ans. 176 230, 273 333
Musette (La)..... 99
Musique (son origine)..... 3
— Définition..... 7 49
— céleste..... 13
— descriptive..... 24
— (Arrêté contre la)..... 122
— curative..... 133 131
— agricole..... 125
— diabolique..... 352
— japonaise..... 285
— théorique et pratique dans son ordre naturel..... 243

N

Nicolo..... 316
Niert (De)..... 142
Nivers..... 244
Noblesse ne déroge pas au théâtre (La)..... 155
Nourrit..... 184

O

Ole Bull..... 201
Opéra (L')..... 228
— (Liste des chefs d'orchestre de l')..... 288
Orfila (Les salons)..... 341
Orgues..... 231
— de Barbarie..... 92
Orphée..... 4

Oudet..... 260
Ouverture de don Juan (L') 166

P

Paër..... 225
Paganini..... 199 265
Paisiello..... 225
Palestrina..... 330
Palma..... 135
Paradis et de ses merveilles (Du)..... 12
Parfait (M)..... 350
Paschal Grousset..... 351
Pellegrin (l'abbé)..... 158
Pergolèse (la Sicilienne)..... 253
Péters..... 254
Philippe V..... 136
Piano..... 267
Piccinelli (Mlle)..... 257
Piganiol de la Force..... 242
Plessy (Mlle)..... 207
Pleyel (J.)..... 175 289
Polonais (Le)..... 97
Ponchard..... 184
Porta, magia naturalis. 115 131
Propriété musicale..... 263

Q

Quantz..... 120 162
Quinte superflue (La)..... 287

R

Rabelais..... 45 88
Raff..... 136
Rameau..... 159 228
Rébec (Le)..... 94
Rébel et Francœur..... 193
Reicha..... 309
Reissiger..... 192
Rémi..... 158
Réminiscences (Les..... 279
Requiem (Le) de Mozart..... 168
Retz (Le cardinal de)..... 141
Reuter..... 151
Riepel. — Principes de composition..... 79
Ries (F.)..... 315
Rochlitz..... 169
Roi des ménétriers (Le)..... 95
Rossignol (Le chant du)..... 232
Rossini..... 203, 265, 338
Rouget de Lisle..... 305
Rousseau (Jean)..... 101
Roze (L'abbé)..... 271
Roze (Mlle Marie)..... 220
Rückert..... 228

S

Sacchini..... 225
Saint-Cyr..... 240
Saint-Georges..... 270
Saint-Huberti (Mlle)..... 272
Salieri..... 224
Salles de spectacle en Italie 229
Salvador Daniel..... 345
Samber..... 36
Santini (l'abbé)..... 253
Sarti..... 224
Sauval..... 145
Scarlatti..... 146
Schneider..... 131
Sénésino..... 136
Serins (Nouveau traité des) 236
Sheridan..... 163
Silbermann..... 267
Simon (M.)..... 262, 268
Sonate du Diable (La)..... 149
Son grave et son aigu..... 21
Sorel..... 47
Spangenberg..... 48
Spontini..... 312

Staël (Mme de)..... 16
Steibelt..... 296
Stollwerck..... 92
Strunck..... 148
Suétone..... 284
Süssmayer..... 168
— Lettre sur le *Requiem*. 170

T

Taffanel..... 125
Taglioni (Mme)..... 209
Tallemant des Réaux 140, 143 264
Tambourin (Le)..... 116
Tambours (Les)..... 86
Tarentule (La)..... 134
Tappert (W)..... 231
Tartini..... 148
Tempérament..... 88
Terpandre..... 4 124
Thalès..... 4 123
Théorbe..... 278
Thomas (A.)..... 220 221
Tierce de Picardie..... 23
Timbales..... 110
Todi (Mme)..... 272
Torlez..... 271
Tourdion..... 16
Tournatoris..... 283
Tout est bien qui finit bien. 178
Trafic musical..... 260
Tremblement..... 82
Trompettes anciennes..... 85
Trompettes (cérémonial)... 110
Tulou..... 125
Turbri..... 29
Turpin..... 7
Tyrtœus..... 112
Tyrtée..... 5

V

Valdabrini..... 200
Vallier..... 265
Verdi..... 223
Véron..... 345
Viardot (Mme)..... 253
Vidal..... 117
Vielle..... 87, 94, 98, 98 268
Vigneul de Marville..... 132
Viole (La)..... 101
Viole d'Orphée..... 103
Violon..... 22 106
Violoncelle..... 22
Violons à la Comédie française..... 48
Viotti..... 177
Vogler (L'abbé)..... 270

W

Wallsegg..... 168
Wegeler et Ries..... 189
Weber (C. M. de)..... 190
Woldemar. — Les commandements du violon.. 106
Wolff (M. A.)..... 221

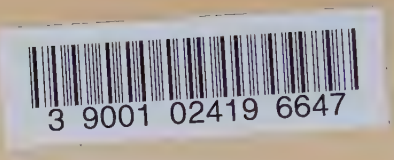
Y

Yver (Le Printemps de Jacques)..... 275

Z

Zingarelli..... 225
Zoroastre..... 4
Zurlaubes (Marche des)... 238

Clichy. — Imp. Paul Dupont, rue du Bac-d'Asnières, 12. (1610, 1-7)


3 9001 02419 6647

20699 3